

Lesbare Schriftzeichen in der Malerei des 20. Jahrhunderts

Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophisch-
historischen Fakultät der Ruprecht-Karls-Universität, Kunsthistorisches Institut

Vorgelegt bei Prof. Dr. Thomas Kirchner

von

Dominique Saskia Ariane Selzer M.A.

aus Heidelberg

Vorwort

Die vorliegende Arbeit thematisiert ein die Bildende Kunst des 20. Jahrhunderts wesentlich mitbestimmendes Thema: Die Verbindung von Bildender Kunst und Literatur.

Der Gedanke hierzu entstand aufgrund meines persönlichen Interesses zum einen an Schrift(medien) und schriftlichem Ausdruck und zum anderen an der Malerei der Moderne; die Arbeit ist somit quasi als Brückenschlag zwischen einem neuphilologischen Teilbereich und den damit verbundenen Entwicklungen in der Bildenden Kunst zu verstehen.

Im Themenfeld *Bildende Kunst und Literatur* sind vielfach Publikationen zu finden, die sich mit Darstellungen und Wirkungsgeschichten einzelner Aspekte befassen oder auch auf begrenzte Zeitausschnitte reduzierte Untersuchungen vornehmen. Ein grundlegendes Werk stammt beispielsweise von Wolfgang Max Faust¹, der als einer der ersten die Verschmelzung von Bildender Kunst und Literatur zu Beginn des 20. Jahrhunderts feststellend erläutert und die Anfänge dieser Entwicklung in den ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts exemplarisch nachzeichnet. Daneben existieren einige gattungsspezifische Untersuchungen über den Einfluss einzelner schrifttragender Medien wie des Comics oder der Werbeanzeige auf die Malerei. Kirk Varnedoe und Adam Gopnik² haben sich mit dem Thema des Einflusses von Trivilliteratur auf die Moderne Kunst befasst, den sie an Einzelbeispielen aus verschiedenen Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts demonstrieren. Zu erwähnen ist in diesem Zusammenhang auch „Die Sprache der Kunst“³ von Eleonora Louis und Toni Stooss, die die „Beziehung von Bild und Text in der Kunst des 20. Jahrhunderts“ thematisieren, hierbei aber ebenfalls mehr ein Herausstellen von Einzelaspekten denn einen Gesamtüberblick geben.

Am Ende des 20. Jahrhunderts angelangt, ergab sich nun für meine Arbeit das Ziel, eine umfassende retrospektive Betrachtung der Schrift im Bild über ein gesamtes Jahrhundert hinweg vorzunehmen. Hierbei wurden anhand von prägnanten Beispielen die unterschiedlichen Herangehensweisen und Intentionen verschiedenster Künstler und Künstlergruppierungen untersucht und in ihren Diskrepanzen wie Konvergenzen und inhaltlichen Beziehungen zueinander herausgestellt. Es erstaunt wenig, dass dabei zahlreiche Querverbindungen besonders zwischen den Entwicklungen in der ersten Jahrhunderthälfte und denen in der zweiten zu entdecken waren, weswegen sich eine Dreiteilung des Textes in

¹ Faust, Wolfgang Max, *Bilder werden Worte. Zum Verhältnis von Bildender Kunst und Literatur im 20. Jahrhundert oder Vom Anfang der Kunst am Ende der Künste*, München 1977.

² Varnedoe, Kirk/Gopnik, Adam, *High & Low. Moderne Kunst und Trivalkultur*, München 1990.

³ Louis, Eleonora/Stooss, Toni (Hrsg.), *Die Sprache der Kunst. Die Beziehung von Bild und Text in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Wien 1993.

eine Voruntersuchung der Schriftentwicklung, eine Betrachtung der Kunst vor und eine nach dem Zweiten Weltkrieg empfahl.

Die vorliegende Arbeit wurde im Jahr 2001 von der Ruprecht-Karls-Universität in Heidelberg als Dissertation angenommen. Mein besonderer Dank gilt Herrn Prof. Dr. Thomas Kirchner, meinem Erstgutachter, für seine Anregungen und Bemühungen sowie meinem Zweitgutachter Herrn Prof. Dr. Michael Hesse. Daneben danke ich meinen Eltern für ihre Unterstützung und Hilfe.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	9
I. Schrift und Schriftmedien	14
1. Schrift und Schreiben	14
1.1. Die funktionale Entwicklung der Schrift	14
1.2. Zur Definition des Schreibbegriffs	17
1.2.1. Zum Unterschied zwischen Geschriebenem und geschriebener Sprache	20
1.2.2. Zur Verarbeitung von Geschriebenem beim lesenden Rezipienten	22
2. Die Entwicklungsgeschichte einiger relevanter Schriftmedien	23
2.1. Die Zeitung	24
2.2. Die Zeitschrift	27
2.3. Die Printwerbung und ihr Einfluss auf die moderne Kunst	29
2.4. Das Comic als Spiegel der Moderne	32
2.5. Das Graffiti- von jahrhundertlangem Schattendasein zu neuer Bedeutung	36
II. Basisbetrachtung der Schriftintegration in die Bildende Kunst in der ersten Jahrhunderthälfte	40
1. Die Ausgangssituation zu Beginn des 20. Jahrhunderts	40
2. Visuell-verbale Annäherungen im Kubismus: Pablo Picasso, Georges Braque, Juan Gris	44
2.1. Die Bedeutung der Collage für die Sprachintegration ins Bild bei den Kubisten	49
2.2. Pablo Picassos „Vieux-Marc-Flasche, Glas und Zeitung“	50
3. Der Kunstbegriff des Futurismus und seine Bedeutung für die Bild-Sprach- Beziehung in der Kunst	53
3.1. Carlo Carràs „Manifestazione Interventista“	56
4. Formen und Zeichen bei Paul Klee am Beispiel des „Bayerischen Don Giovanni“	58
5. Die Bild-Sprachwelt der Dadaisten	64
5.1. Der „Schnitt mit dem Küchenmesser“ von Hannah Höch	67
5.2. Kurt Schwitters und der KomMERZ	71
6. Marcel Duchamp und die „Mona Lisa“	75
7. Surrealismus versus Dadaismus	81
7.1. Die visuell-verbale Symbolbilder des Surrealismus	83
7.2. Die surrealistischen Text-Bild-Kombinationen von Max Ernst am Beispiel „Le chien qui chie“	85
8. „Ceci n'est pas une pipe“- René Magritte und die Frage des Abbildes	91

III. Ausformungen der Sprachintegration in die Bildende Kunst in der zweiten Jahrhunderthälfte	95
1. Die Neuentdeckung der Kunst nach dem Zweiten Weltkrieg	96
2. Die Manifestation des Hedonismus in der Pop Art.....	99
2.1. Der Einfluss der Trivialkultur auf die Bildwerke der Pop Art am Beispiel von Roy Lichtenstein und Andy Warhol	103
3. Alles im Fluss - die Fluxus-Bewegung	109
3.1. Joseph Beuys und die Schiefertafeln des Environments “Das Kapital Raum 1970-1977“	116
4. Concept Art - Kunst als Idee und Vorstellung	125
4.1. Fragen und Antworten der Concept Art – Joseph Kosuth, Giulio Paolini, John Baldessari, Hans Haacke	133
5. Fluxus und Concept Art – Resumée	138
6. Rätsel und Aufklärung in den Bildwerken von Robert Rauschenberg	141
7. Die Entdeckung der Subkultur - Cy Twombly	147
8. Die Verschlüsselung als Prinzip – Geheimnisvolle Zeichen bei Antoni Tàpies	153
9. Mythos und Geschichte bei Anselm Kiefer	159
10. A. R. Penck und das „Standart“-Konzept	162
11. „Hört auf zu malen!“ – Provokation und Aufruf bei Jörg Immendorff	167
12. Der „Child King der Achtziger“ - Jean Michel Basquiat.....	171
Schlussbemerkungen und Ausblick	177

Einleitung

Die Verbindung des visuellen Systems Bildende Kunst und des linguistischen Systems Sprache gründet auf einer langen und traditionsreichen Geschichte, die bis zu den Bilderschriften der frühesten Kulturen zurückzuverfolgen ist. Sehr frühe Beispiele für die Begegnung des Bildes mit dem geschriebenen Wort sind antike Gedenktafeln und Grabplatten. In der Spätantike fungierte dann der ‚Titulus‘ als schriftliche Kommentierung von bildlichen Darstellungen.

Im Laufe der europäischen Kunstgeschichte hat diese Verbindung unterschiedliche Formen angenommen. Im Mittelalter beispielsweise stellte die Malerei mit Hilfe des geschriebenen Wortes die Transzendenz des nicht abbildbaren Wortes Gottes dem bildhaft dargestellten Geschehen gegenüber. Daneben existiert die Schrift als erläuternde, kommentierende Anmerkung oder in reiner Abbildfunktion.

Bis ins 19. Jahrhundert hinein taucht das Wort in der Bildenden Kunst fast ausschließlich in erläuternder oder ikonografischer Funktion auf. Erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts hat sich das Verhältnis von Kunst und Sprache zu einem feststehenden Topos verdichtet. Die Integration von Schrift in die Malerei entwickelte hat sich zu einem eigenständigen und gattungsübergreifenden Thema. Dieses Phänomen als eine der Innovationen in der Bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts soll in der vorliegenden Arbeit chronologisch durch das gesamte Jahrhundert untersucht werden.

Den Leser erwarten zunächst einige rein linguistische und historische Betrachtungen der Schrift und der Schriftmedien, wobei erst langsam eine Brücke zur Malerei geschlagen wird. Die Schrift jedoch als linguistisches Phänomen und die Entwicklung der sie tragenden und formenden Schriftmedien sind per se betrachtet von grundlegender Bedeutung für die Thematik der vorliegenden Arbeit. Die Entwicklungen der Bereiche Printmedien/Literatur und Bildende Kunst verliefen seit dem Ende des 19. Jahrhunderts größtenteils parallel und beeinflussten sich gegenseitig. So hätten die Kubisten wohl niemals Teile aus Tageszeitungen oder Verpackungsetiketten in ihre Collagen aufgenommen, wenn diese nicht für die Gesellschaft ihrer Zeit von ganz neuer, wesentlicher Bedeutung gewesen wären. Die Werke der Pop Art wären ohne die exorbitante Beeinflussung des Alltags durch die (Print)Werbung nie entstanden und ohne Beachtung der in den U-Bahnstationen scheinbar achtlos hingeschmierten Graffitis hätte es die Kunst von Jean Michel Basquiat nicht gegeben.

Dieser erste Teil der Arbeit also, in welchem die Schrift in ihrer Entstehung, ihr Verhältnis zum Rezipienten sowie die Entwicklungsgeschichten und die Auswirkungen der Schriftmedien auf die Bildende Kunst kurz und prägnant erläutert werden, hat unter anderem den Sinn, den Leser auf das parabildnerische System Schriftsprache aufmerksam zu machen und sich bewusst zu werden, wo eigent-

lich der Unterschied liegt zwischen der Rezeption von einem Bild und der vom geschriebenen Wort. Hierbei wird ein Rückblick besonders ins 19. Jahrhundert gegeben, das ausschlaggebende Neuerungen und Veränderungen in der Entwicklung von Medien, Künsten und der gesellschaftlichen Situation und damit auch des Verständnisses von Künstler und Kunst mit sich brachte

An dieser Stelle wird darauf hingewiesen, dass dieser Teil aus sehr knappen und fragmentarischen Zusammenfassungen besteht, die nicht den Anspruch auf Vollständigkeit oder in die Tiefe gehende Betrachtungen haben, sondern nur einen groben Einblick in für das Thema der vorliegenden Arbeit wesentliche Bereiche der Gattung Literatur geben sollen.

Dieses Grundverständnis vorausgesetzt, ist es bei der späteren Betrachtung der Kunstwerke nicht mehr notwendig, im einzelnen auf die unterschiedlichen Ausdrucks- und Wirkungsformen der jeweils integrierten Medien einzugehen. So wird man die Bedeutung des Comics für die Bildwerke Roy Lichtensteins besser verstehen, wenn man dessen Stellung in der Geschichte kennt. Die Schriftäußerungen der Vertreter der Concept Art beispielsweise wird man unter der Voraussetzung der Kenntnis der Wirkungsgeschichte von Schrift auf den Leser zusätzlich zur rein kunstinteressierten auch von einer anderen Seite betrachten. Selbstverständlich werden bereits in diesen ersten Kapiteln Bezüge zur Kunst hergestellt und immer wieder auf Künstler und Werke verwiesen, die sich des einen oder anderen Mediums angenommen haben.

Im Verlauf des zweiten und dritten Teils der Arbeit ergibt sich dann ein exemplarischer Querschnitt durch die unterschiedlichen Ausformungen, die die Verquickung von Schrift und Malerei im Verlauf des gesamten 20. Jahrhunderts bei verschiedenen maßgeblichen Künstlern genommen hat. Hierbei muss betont werden, dass es nicht Ziel der Arbeit sein kann, sämtliche Künstler zu berücksichtigen, deren Werke im Zusammenhang mit der Schriftintegration Ausdruck fanden. So mag der Leser durchaus den einen oder anderen wertvollen Beitrag aus der Kunst vermissen, eine umfassende Katalogisierung sämtlicher mit der Aussageform durch das Wort befassten Bildwerke würde jedoch den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Das Anliegen ist vielmehr, ein Phänomen in verschiedenen Facetten im Verlauf eines Jahrhunderts zu zeigen, was in dieser Form bislang nicht vorgenommen wurde.

Der zweite Teil thematisiert die Schrift-Bild-Entwicklungen bis zum Zweiten Weltkrieg. Durch die Tendenz zur Gruppierung mehrerer Künstlerpersönlichkeiten mit ähnlicher oder gleicher Intention können hier problemlos Schwerpunkte bei den avantgardistischen Hauptbewegungen gesetzt werden. Aufgrund der für diese Zeit bereits umfangreich vorliegenden Forschungslage, welcher kaum noch Neues hinzuzufügen ist, versteht sich dieser Teil als grundlegende Zusammenfassung. Interessant ist, dass in dieser Zeit quasi der Grundstein gelegt

wurde für sämtliche Entwicklungen der zweiten Jahrhunderthälfte. In rascher Folge wurden bereits alle der im ersten Teil der Arbeit angeführten Schriftmedien künstlerisch verwertet und ein Großteil der Gedanken und Ideen fundamental angedacht, die sich in verschiedenen weiteren Ausformungen nach dem Zweiten Weltkrieg wiederfinden. Die Betrachtung der Entwicklungen dieser Zeitspanne ist somit unerlässlich für das Verständnis der sehr stark darauf basierenden Weiterentwicklungen in der zweiten Jahrhunderthälfte.

In der Zeit nach den fünfziger Jahren, welche im dritten Teil der Arbeit untersucht wird, entwickeln sich die künstlerischen Strömungen so explosionsartig und individuell, dass eine Konzentration auf wenige tonangebende Richtungen bzw. Persönlichkeiten notwendig wird. So gelten für diese Arbeit als die drei Hauptstränge für diese Zeit die Pop-Art, die Concept Art sowie die Fluxus-Bewegung. Den Werken dieser Kunstströmungen ist gemein, dass ihre Aussage und Wirkung mit dem geschriebenen Wort untrennbar verbunden sind. Die Schrift ist aus den Bildern nicht wegzudenken, ohne ihnen einen wichtigen, wenn nicht gar den wichtigsten Teil zu nehmen. Die ausgewählten Vertreter dieser Richtungen greifen größtenteils, wie bereits angedeutet, auf Entwicklungen in den Anfängen der Moderne zurück, kombinieren diese Erfahrungen mit innovativen Tendenzen und sind gleichzeitig wegweisend für spätere Generationen. So maßen beispielsweise die Vertreter der Fluxus-Bewegung der Frage Marcel Duchamps nach der grundsätzlichen (Un)Möglichkeit, Werke zu machen, die nicht Kunst sind, eine ganz neue Bedeutung zu. Die Äußerung von Joseph Beuys und Robert Filliou „Jeder Mensch ist ein Künstler“ manifestiert sich damit als eine das zwischenzeitlich Passierte berücksichtigende Weiterführung des dadaistischen Credos „Alles ist Kunst“.

Über die drei genannten Stränge hinaus werden einige markante Künstler aus dem letzten Drittel des 20. Jahrhunderts vorgestellt, die in ihrem künstlerischen Ausdruck durch das Wort neue Wege beschritten haben. Hierbei ist zu bemerken, dass bei den Künstlern jeweils eine Phase oder ein Entwicklungsstrang focussiert wird, in dessen Verlauf sie sich durch eine innovative Aussage durch die Wortintegration in das gemalte Bild auszeichneten. So darf man sich nicht verwundern, wenn eine komplexe Künstlerpersönlichkeit wie etwa Joseph Beuys ganz radikal auf seine Fluxus-Phase und ein, wenn auch maßgebliches, zu dieser Zeit entstandenes Werk reduziert wird.

In diesem Teil der Arbeit wird eine Facette der modernen Kunst systematisch verfolgt, die in der derzeit vorliegenden Literatur lediglich bis zur Jahrhundertmitte umfassende Beachtung fand. Es existiert bislang – bis auf Einzelbeobachtungen – keine Untersuchung über die formalen und inhaltlichen Entwicklungen der Schrift-Bild-Thematik nach dem Zweiten Weltkrieg.

Im Verlauf dieser Arbeit wird ein breitgefächertes Spektrum künstlerischer Möglichkeiten aufgezeigt. Die Bewegungen, unter denen sich mehrere Künstler zusammenfassen lassen, werden dabei zunächst auf ihre Entwicklungen im Rahmen der Schriftintegration hin präsentiert und dann anhand eines ausgesuchten Vertreters exemplarisch veranschaulicht. Die Auswahl der angeführten Künstler und Kunstrichtungen orientiert sich dabei an signifikanten Bewegungen bzw. Beispielen im westlichen Europa und in den USA. Aufgrund der ausschließlichen Thematisierung von Werken mit im mitteleuropäischen und amerikanischen Kulturkreis verständlichen, also der lateinischen Schrift angehörigen Schriftzeichen, muss nicht extra erwähnt werden, dass das Thema „Fremde Schriftzeichen“, wie etwa fernöstliche Kalligrafien oder Runenschriften, sowie jegliche skripturalen Varianten ausgespart bleiben. Die Auseinandersetzung mit außereuropäischen Schriftzeichen bezeichnet darüber hinaus ein eigenes Forschungsfeld, welches bereits umfangreich behandelt wurde.⁴ Der Ausdruck bei den hier untersuchten Schriftzeichen liegt in der Lesbarkeit der Worte und setzt damit, wie eingangs erwähnt, die Fähigkeit des Rezipienten voraus, verschiedene Aussageformen parallel zu apperzipieren.

Unberücksichtigt bleiben auch die Bereiche der Künstlersignaturen, Künstlerbücher bzw. Buchillustrationen, Bildgedichte, Bildtitel sowie Entwürfe und Gestaltung von Plakaten, Anzeigen und Vergleichbarem durch bildende Künstler. Letztere werden lediglich zum besseren Verständnis der gegenseitigen Einflussnahme von Bildender Kunst und Werbung gestreift. Von Künstlern gestaltete Typografien finden nur dort Beachtung, wo sie entweder im Sinne einer Avantgardebewegung innovativ und führend sind - wie bei den Futuristen und Dadaisten - oder ein Hauptelement der künstlerischen Kommunikation ausmachen - wie in der internationalen „Fluxus“- Bewegung.

Eine Ausdehnung der Malerei auf die Technik der Collage erweist sich stellenweise als unerlässlich. Etwa bei den Kubisten findet die Schriftintegration primär in Form von Realmaterialien statt.

Im Verlauf dieser Arbeit wird zu verfolgen sein, in wie vielen Facetten sich mit dem Thema der Schrift in der Kunst befasst wurde. Während sich beispielsweise die Kubisten oder die Futuristen stark mit formalen und stilistischen Fragen beschäftigten und gleichzeitig einen Spiegel ihrer Zeit formulierten, ersetzte bei den Vertretern der Concept Art der von der reinen Theorie geprägte (sprachlich formulierte) Gedanke das gesamte Kunstwerk und aus den Bildern Basquiats schließlich schreien dem Betrachter gegen Ende des Jahrhunderts die ganz persönlich gefärbten Gedanken des Künstlers plakativ laut und bunt entgegen.

⁴ Vgl. hierzu Linsmann, Maria, *Schriftähnliche Zeichen und Strukturen in der Kunst des 20. Jhs.*, Diss. Aachen 1991, Bonn 1991 und Zbikowski, Dörte, *Geheimnisvolle Zeichen. Fremde Schriften in der Malerei des 20. Jhs.*, Diss. Marburg 1995, Göttingen 1996.

Die Fragen nach kontinuierlichen oder im Gegenteil inkohärent verlaufenden Entwicklungen, nach Rückbezügen innerhalb der Entwicklungsstränge und nach den zeitspezifischen Gründen für das Interesse an dem einen oder anderen Schriftmedium sind einige der Fragen, die im Folgenden beobachtet, durchleuchtet und interpretiert werden sollen.

I. Schrift und Schriftmedien

Schrift an sich hängt immer eng zusammen mit den Medien, die sie tragen. Ein Zeitungstext hat beispielsweise eine völlig andere Form, Funktion und Wirkung als eine Hauswandkritzelei. Ein Buchtext evoziert anderes als eine Notiz. Die Schrift in der Malerei des 20. Jahrhunderts ist wiederum beeinflusst von diesen Medien und ihren verschiedenen Ausdrucksformen. So stehen etwa hinter collagierten Zeitungsausschnitten in einem Bildwerk völlig andere Gedanken als bei Graffiti-ähnlichen skripturalen Elementen.

Dieser erste Teil der Arbeit folgt der Intention, in aller Prägnanz die wichtigsten Medien vorzustellen, die die Kunst als Träger verschiedener Ausprägungen und Ausdrucksformen von Schrift wesentlich beeinflusst haben. Ziel ist dabei nicht ein lückenloser Abriss über Geschichte, Funktion und Wirkung der angeführten Medien, sondern lediglich ein kurzes Aufzeigen. Ihre unterschiedlichen Ausprägungen in der Bildenden Kunst werden dann im zweiten und dritten Teil der Arbeit zu erkennen sein.

1. Schrift und Schreiben

1.1. Die funktionale Entwicklung der Schrift⁵

In der Geschichte der Informationsvermittlung können fünf große mediale Stadien fest gemacht werden: Als erstes existierte die Mündlichkeit als primäres Kommunikationsmittel, darauf folgte die Schriftlichkeit, dann die Typografie, Analogmedien (Fotografie, Phonografie, Film, Fernsehen), und schließlich die Elektronischen Digitalmedien (Computer, CD etc.).

Im Folgenden soll der wesentliche Schritt von der ersten zur zweiten der genannten Stufen kurz nachgezeichnet werden. Die originäre Entwicklung der Schrift, ihre sich wandelnden Bedeutungen und Funktionen sind für ihre in der vorliegenden Arbeit thematisierte Funktion als paravisuelle Ausdrucksform im Bild grundlegend. Aufgrund der Focussierung der Arbeit auf den Bereich Malerei können Analog- und Digitalmedien vernachlässigt werden. Die Typografie spielt zwar eine Rolle, wird aber in diesem Teil der Arbeit nicht näher behandelt, sondern findet erst im Zusammenhang mit den konkreten Beispielen aus der Kunst Beachtung.

⁵ Vgl. hierzu Assmann, Jan, Schrift und Kult, in: Faßler, Manfred/Halbach, Wulf (Hgg.), Geschichte der Medien. München 1998, S. 55-81 und Kogler, Karl, Die Schrift. In: Hiebel, Hans H. u.a. (Hgg.), Die Medien. Logik – Leistung – Geschichte, München 1998, S. 31-41.

Die Entwicklung der Schrift als künstliches menschliches Zeichensystem ist wesentlich jünger als die sprachliche Verständigung. Ursprünglich existierte die Sprache nur gesprochen, also rein akustisch wahrnehmbar. Die Entwicklung erfolgte von der akustischen Sprache zunächst über das Ikon bis hin zum willkürlichen Symbol und weiter zu kleinsten Einheiten (den die Einzellaute bezeichnenden Buchstaben). Historisch betrachtet ist also jede Schrift auf eine Bilderschrift zurückzuführen. Innerhalb der Schrift gibt es daher im Wesentlichen zwei Stadien: die Piktographie und die Logographie⁶ zum einen und die phonologische Schreibweise zum anderen.

Die Anfänge des Überführens von akustischer und damit vergänglicher Information in beständige optische Zeichen liegen in den Wand- und Höhlenmalereien sowie Abdrücken in Tongegenständen aus der Zeit um etwa 15000 v. Chr. Hier wurden Bildzeichen geschaffen, die eine vereinfachte Darstellung des Signifikats (des bezeichneten Gegenstandes) beinhalteten. Eine regelrechte Bilderschrift, eine Piktographie, die mit optisch-ikonischen Zeichen operiert, wurde bei den Sumerern und den Ägyptern im vierten Jahrtausend v. Chr. verwendet. Hierbei wurden stilisierte analoge Abbildungen eingesetzt, deren Bedeutung nur in dem im ikonischen Zeichen Gezeigten liegt. Ein einziges Zeichen konnte allerdings für komplexe Vorstellungen und Gesamtbedeutungen stehen.

Gegen Ende des vierten Jahrtausends v. Chr. entwickelten die Sumerer eine Stilisierung der Bilderschrift zu einer Wort- und später einer Silbenschrift. Das optisch-ikonische Zeichen stand dabei für eine konstante Zahl von phonemischen Komplexen. Aus der Bilderschrift wurde hiermit eine Wortschrift, die Logographie.

Der entscheidende Schritt zum eigentlichen skripturalen Sprachzeichen, das heißt vom Ikon zum Symbol⁷ erfolgte zu Beginn des dritten Jahrtausends v. Chr. bei den Ägyptern mit der Entwicklung zur phonetischen Schrift. In der phonetischen Schrift wurde nicht mehr, wie in der Piktographie, das Objekt oder eine Handlungsabfolge selbst repräsentiert, sondern der Lautwert desselben. Damit erfolgte zum ersten Mal ein Wandel von der optischen Referenzebene der skripturalen Aufzeichnung zur akustischen, eigentlichen sprachlichen Lautäußerung. Nach dem strukturalistischen Schema von Ferdinand de Saussure⁸ wandte sich die Schrift damit der Abbildung der phonetischen Gestalt des Signifikanten

⁶ Zur Herleitung des Begriffs der Logographie: Das Logogramm ist ein Zeichen, das einzelne sprachliche Ausdrücke repräsentiert, z. B. + für „plus“.

⁷ Als Symbol werden solche Schriftzeichen bezeichnet, die - im Gegensatz zum Ikon - keinen abbildenden Charakter mehr haben, sondern auf die Sprache der Schriftbenutzer bezogen sind und nicht nur die Bedeutung, sondern auch die Lautung bezeichnen.

⁸ Vgl. das grundlegende Schema des Schweizer Sprachforschers und Begründers der allgemeinen strukturellen Sprachwissenschaft in Europa Ferdinand de Saussure (1857-1913), in welchem sprachliche Zeichen in Signifikat (Bezeichnetes) und Signifikant (Bezeichnendes) geteilt werden.

zu. Die Schrift war damit – funktional betrachtet - an einem Punkt angelangt, den sie bis heute beibehalten hat.

Die Frage nach den Gründen für die Entwicklung der Schrift und damit nach ihren frühen Funktionen beantwortet Jan Assmann⁹ stellvertretend für die in der Literatur schwerpunktmäßig vertretene Meinung. Demnach deuten alle bisherigen Daten zur frühen Schriftentwicklung darauf hin, dass der Ursprung der Schrifterfindung in wirtschaftlichen und politischen, nicht aber in kultischen Funktionszusammenhängen zu sehen ist. Man schrieb auf, was im Gedächtnis allein nicht sicher genug gespeichert war. Die Schrift fungierte als Instrument des Überblicks und als visuelles Speichermedium. Schreiber waren daher zunächst Beamte, die Begriffe Schreiben und Verwalten lagen sehr eng zusammen. Assmann geht also davon aus, dass die Schrift als Medium der Datenkontrolle entstand und nicht, wie vielfach angenommen, als Kommunikationsmedium. Für diese These spricht u.a. auch die Tatsache, dass noch lange nach der Erfindung der Schrift fast sämtliche sprachlichen Formen, von Erzählungen bis hin zu mythischen Kultliedern, ausschließlich mündlich tradiert wurden. Sie hatten ihren festen Platz allein im Gedächtnis, von wo aus sie mittels der Sprache oder des Gesangs weitergegeben wurden.¹⁰

Elger Blühm und Rolf Engelsing erwähnen als eine weitere und mittelbar mit der Verwaltungsfunktion zusammenhängende frühe Funktion der Schrift die Optimierung von Herrschaftsausübung¹¹. Mit Hilfe der Schrift sei eine erweiterte Form der Machtausübung möglich gewesen, indem Informationen eingeholt und Befehle über Zeit und Entfernung hinweg ausgeteilt werden konnten.

Im Laufe der Jahrhunderte kamen einige mehr Funktionen der Schrift hinzu. Man entdeckte ihren kommunikativen Wert in vielerlei Bereichen und schließlich auch ihre grafischen Qualitäten, bis sie schließlich im 20. Jahrhundert sozusagen wieder zu ihrer ikonischen Wurzel zurückkehrte und sich mit dem Bild vermählte. An dieser Stelle fallen die verschiedenen Medien ins Gewicht, die die Möglichkeiten der Schrift inzwischen maßgeblich vorangetrieben haben. Nicht die Schrift allein ist es, was in der Bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts zum Thema wurde, sondern auch die jeweiligen Hintergründe, Formen und Funktionen derselben im medialen Zusammenhang.

⁹ Vgl. Assmann, a.a.O., S. 55.

¹⁰ Die einzige Ausnahme bildet hier Ägypten. Die Hieroglyphen (wörtl. ‚Gottesworte‘) hatten von Anbeginn an eine sakrale Funktion.

¹¹ Vgl. Blühm, Elger, Engelsing, Rolf (Hgg.), Die Zeitung. Deutsche Urteile und Dokumente von den Anfängen bis zur Gegenwart, Bremen 1967, S. 11.

1.2. Zur Definition des Schreibbegriffs

Schrift und schriftliche Kommunikation sind heute aus fast keinem Bereich des täglichen Lebens – und hierzu zählt seit dem 20. Jahrhundert die Bildende Kunst ganz selbstverständlich – mehr wegzudenken. Eine sehr grundlegende Definition des Begriffs des Schreibens stammt von Karl Kogler, der erklärt: „Schrift zeichnet [...] akustische Sprachzeichen mittels konventionalisierter skripturaler Zeichen auf, um beim Akt der Datenrezeption (durch Lesen) wieder in akustische Sprachzeichen transformiert zu werden.“¹² Diese Erklärung drückt zunächst sehr genau aus, was Schrift in erster Linie ist. Im Zusammenhang mit den Inhalten dieser Arbeit erscheint die Aussage allerdings zu theoretisch und lässt die Bezüge auf die Vielseitigkeit der Verwendung von Schrift vermissen. Zum besseren Verständnis desjenigen Mediums, dessen vielfältige Verwendungs- und Aussagemöglichkeiten zu dieser Arbeit geführt haben, bedarf es einiger weiterführender Denkansätze zur Begrifflichkeit von Schreiben und Schriftlichkeit.

Im Folgenden werden zwei beispielhafte Ansätze zum Prozess des Schreibens einander gegenübergestellt, welche anschließend kommentiert und auf ihre Anwendbarkeit in Verbindung mit dem Kunstschaffen projiziert werden.

Zur allgemeinen Definition des einfachen Schreibbegriffs möchte ich zunächst R. Klappenbach und W. Steinitz anführen, die im „Wörterbuch der deutschen Gegenwartssprache“¹³ vier wesentliche Momente des Schreibens aufzeigen:

1. Das Niederlegen von Buchstaben in einer bestimmten Reihenfolge, also die Tatsache, dass der Ausdruck Schreiben einen Prozess oder eine menschliche Tätigkeit bezeichnet.
2. Das Ziel dieses Prozesses, welches mit der Produktion eines sinnvollen Textes gleichgesetzt wird.
3. Die Bestimmtheit der Produktion durch das Produkt.
4. Die Bestimmtheit des Produkts durch die Person des Schreibers.

Die beiden in Punkt 1. und 2. genannten Eigenschaften Zusammenhang und Sinn betreffen hierbei Form und Inhalt. Der Form nach ist das Produkt eines Schreibvorgangs zusammenhängend, dem Inhalt nach stellt es etwas Sinnvolles dar.

Die Ausführungen von Klappenbach/Steinitz gehen einen Schritt weiter als die Definition Koglers und stehen beispielhaft für eine häufig anzutreffende Terminologie des Schreibens als ein Prozess menschlicher Tätigkeit mit dem Ziel der

¹² Kogler, a.a.O., S. 38.

¹³ Klappenbach, Ruth/Steinitz, Wolfgang (Hgg.), Wörterbuch der deutschen Gegenwartssprache, Berlin 1974. (=Bd. 5), S. 3299/3300.

sinnvollen Textproduktion. In ihrer Entwicklung zu Beginn des 20. Jahrhunderts geht die Schrift allerdings weit über das Ausgerichtetsein auf einen sinnvollen Text hinaus, ja der Begriff Sinn selbst gerät in einen Zustand der Ungeklärtheit. Der Schreibprozess wird mehr und mehr zum Ausdruck innerer Verfasstheit. Ein wichtiger Schritt ist in diesem Rahmen die Ausdruckskraft der „Ecriture automatique“¹⁴, die weniger den durch Bewusstsein geprägten Sinn als vielmehr den im Unbewussten entstehenden, scheinbaren Unsinn ausdrückt.

Eine wesentlich kritischere und angesichts der Entwicklungen des 20. Jahrhunderts tiefer greifende Untersuchung stammt von Sylvia Scribner und Michael Cole¹⁵. Ihre Kritik an den gängigen Untersuchungen zum Schreibprozess demonstrieren sie anhand von drei Voraussetzungen, welche ihren Untersuchungen in der Regel zu Grunde liegen:

1. Verschiedene Funktionen, die mit dem Schreibakt verbunden sein können, werden als dem Schreibakt äußerlich angesehen und sind also zu vernachlässigen.
2. Der Schreibprozess wird mit der Produktion eines Textes gleichgesetzt, obwohl Schreiben nicht notwendigerweise einen Text zum Ziel haben muss.
3. Den wissenschaftlichen Analysen liegen ausschließlich expositorische Texte zu Grunde, so dass sich die Vorstellung von Schreiben lediglich an dem sogenannten Transaktionalen Schreiben orientiert.

Die Kritik von Scribner/Cole richtet sich unter anderem gegen Untersuchungen zu Schreibprozessen, die ausschließlich solche Prozesse berücksichtigen, in denen Gedanken schriftlich zum Ausdruck gebracht werden. Sie stellen ganz richtig fest, dass bei solchen Untersuchungen nicht berücksichtigt wird, dass durch den Prozess des Schreibens auch (spontane) Gefühle, Affekte, Einstellungen, Bewertungen, Meinungen, Auffassungen, Hoffnungen, Wünsche, Befürchtungen, Vorstellungen, Fantasien und vieles mehr zur Darstellung kommen können. Die Autoren begreifen als eine Möglichkeit des Schreibens auch die Exteriorisierung innerer Zustände. Neben Gedanken werden dadurch Gefühle, Meinungen, Einstellungen usw. zum Ausdruck gebracht. Das Schreiben wird zum Mittel der Expression.

In einem weiteren Kritikpunkt greifen Scribner/Cole die allgemein vorausgesetzte Ansicht an, dass die diversen Funktionen des Schreibens dessen Prozess

¹⁴ Diese vom Unterbewussten gesteuerte Form des Schreibens („automatisches Schreiben“) wurde von den Surrealisten um André Breton entwickelt, um Texte, aber auch Zeichnungen in tranceartigem Zustand „niederzuschreiben“. Man versteht darunter v.a. den spontanen Ausdruck innerer Erregtheit ohne kontrollierende oder korrigierende Verstandestätigkeit. Vgl. hierzu auch Kap.II, 7.

¹⁵ Scribner, Sylvia, Cole, Michael, Unpacking literacy. In: Whiteman, Marcia F. (Hrsg.), Variation in writing. Functional and linguistic-cultural differences, Hilldale 1981, S. 71-87.

nicht tangieren. Als plausibler bezeichnen sie die Annahme, dass der Prozess des Schreibens in Verlauf wie in Ausprägung abhängig ist von der Funktion, unter der geschrieben wird. Daraus folgt die Annahme, dass es viele Begriffe des Schreibens gibt.

Bei einer Untersuchung des Schreibverhaltens bei den Vai, einem afrikanischen Stamm mit eigener Schreibkultur, fanden die Autoren zum Beispiel eine für uns gänzlich unbekannte Funktion des Schreibens: Das Schreiben als Mittel, um sich einen fremden Text anzueignen, beispielsweise eine Sure aus dem Koran. Aber auch im westlichen Kulturkreis gibt es durchaus diverse Formen und Begriffe von Schreiben. Ein Journalist etwa oder ein Wissenschaftler wird auf das sogenannte „gute Schreiben“ mehr Gewicht legen als auf den schriftlichen Ausdruck von Gedanken und Gefühlen. Der Begriff Schreiben findet auch dort seine Berechtigung, wo überhaupt kein Ausdruck von Gefühlen dabei ist, etwa bei einem Fragebogen oder einem Test. Der Begriff ist also weder in die eine noch in die andere Richtung festzulegen.

Scribner/Cole stellen hieraus folgend fest, dass diverse, unter anderem von soziokulturellen Verhältnissen abhängige Begriffe des Schreibens existieren. Unser im westlichen Kulturkreis geläufiger Begriff des Schreibens sei einer von vielen und historisch bedingt. Wir bewegen uns mithin in historischer Tradition. Bei der Untersuchung von am Schreiben beteiligten Prozessen oder bestimmten Aspekten des Schreibens müsse sich für einen Begriff des Schreibens entschieden und darüber klar gemacht werden, dass man sich für eben diesen Begriff entschieden hat.

Bei einer Übertragung dieser Untersuchungen auf den Schreibprozess in Verbindung mit dem Kunstschaffen lassen sich folgende Schlüsse ziehen:

Der Denkansatz wie er am Beispiel von Klappenbach/Steinitz erläutert wurde, gesteht die Möglichkeit der Integration von Wort und Schrift als künstlerisches Ausdrucksmittel kaum zu. Indem Schreiben hier mit dem Produzieren sinnvoller Texte gleichgesetzt wird, wird lediglich ein traditioneller Aspekt des Schreibens akzeptiert. Das Schreiben als Anneinanderreihung von Buchstaben, Worten oder Sätzen mit unbekanntem, verrätseltem oder „unsinnigem“ Sinn findet in dieser Erklärung keine Beachtung.

In Hinblick auf das zu Grunde liegende Thema wird man zu einer Kritik an solchen Strukturen konservativer Erklärungsmuster kommen müssen, wie sie etwa von Scribner/Cole angestellt wurde. Durch die Bejahung der potentiellen Integration von Affekten, Gemütszuständen, plötzlichen Eingebungen oder im Unbewussten schlummernden Gedanken wird eine Nähe zur Bildenden Kunst hergestellt, die die Trennlinie zwischen den beiden Medien aufhebt und deren Verbindung überhaupt erst möglich macht. Es wird deutlich, dass der Prozess des Schreibens und der des Kunstschaffens als zwei verschiedene Formen der

Kommunikation sehr eng miteinander verwandt sind. Für das 20. Jahrhundert gilt in beiden Fällen ein Nach-Außen-Drängen eines inneren Anliegens als Intention mit dem Ziel der Verdeutlichung, der Demonstration des Ich oder eines theoretischen Modells. Zum optimalen Erreichen dieses Ziels bedarf es manchmal einer Kombination verschiedener Medien. Ausgehend von einer modernen Vorstellung von Kunst macht es keinen Unterschied mehr, ob diese Medien nun der Gattung der Bildenden Kunst oder der Literatur angehören. Sie sind Ausdrucksmittel künstlerischen Willens und werden als eben diese hervorgeholt und ineins gebracht.

1.2.1. Zum Unterschied zwischen Geschriebenem und geschriebener Sprache

Die Linguistik zieht eine deutliche Grenzlinie zwischen Geschriebenem und geschriebener Sprache. Josef Vachek¹⁶ erklärt die geschriebene Sprache als eine Norm oder besser ein System von grafischen (bzw. typografischen) Mitteln, welche innerhalb einer Gemeinschaft als Norm anerkannt wird. Die Schriftäußerungen dagegen seien einzelne konkrete Realisierungen der besagten Norm. Im alltäglichen praktischen Leben begegnen wir also nur den Schriftäußerungen, als welche man folglich auch Schrift-Aussagen in der Kunst bezeichnen muss.

Zur Gruppe der Schriftäußerungen zählt Vachek den Entwurf, das Notat, den Text sowie die schriftliche Kommunikation. Den Entwurf als solchen bezeichnet er als eine schriftliche Äußerung, die noch nicht vom Vorgang des Schreibens abgetrennt wurde. Er ist als Bestandteil des Schreibprozesses zu sehen. Die sich als Entwurf manifestierte Schriftäußerung hat also die Aufgabe, dem Schreibenden zu ermöglichen, sich das, was er schreibt, vor Augen zu stellen, es zu lesen, zu prüfen, ob es mit seiner Absicht übereinstimmt und es gegebenenfalls zu verändern.

Als Notate werden solche Zustände von Schriftäußerungen bezeichnet, die sich einerseits vom Vorgang des Schreibens gelöst haben, also keinen Teil des Schreibprozesses darstellen. Andererseits sind sie aber noch sehr stark an die Person des Schreibenden gebunden. Notate sind als kurze Aufzeichnungen von ephemerer Bedeutung zu umreißen, als flüchtige Notizen oder Zettel verschiedenster Art. Eine charakteristische Funktion des Notats ist, dass es keine kommunikative Absicht hat. Seine Funktion ist ein Schreiben für den Schreibenden selbst, ein Entlasten des Gedächtnisses. Formal wie inhaltlich findet beim Notat

¹⁶Vachek, Josef, Zum Problem der geschriebenen Sprache. In: Scharnhorst, Jürgen/Ising, Erika (Hgg.), Grundlagen der Sprachkultur und Sprachpflege, Berlin 1976, S. 229-239. (=Teil 1)

eine Beschränkung auf das Nötigste statt, es ist daher wenig anspruchsvoll in seiner Form.

Der Text ist nach Vachek eine Schriftäußerung, die aus dem Vorgang des Schreibens entlassen werden kann. Er kann aus seiner Entstehungssituation gelöst werden und dadurch bewahrt, tradiert, verschickt oder publiziert werden.

Die schriftliche Kommunikation schließlich ist eine spezifische Form der menschlichen Kommunikation. Schriftäußerungen, die diesem Bereich angehören, können zu verschiedenen Zwecken gebraucht werden: Als eigentliche schriftliche Kommunikation gilt die Verständigung zweier Menschen. Das Teilhabenlassen von anderen am eigenen Wissen oder der eigenen Gefühlswelt fungiert hier als soziale Handlung. Eine zweite Möglichkeit ist die Selbstkommunikation, die entweder mit dem eigenen Ich oder auch mit einem alter ego funktionieren kann. Da hier aber kein Weitergeben von Wissen stattfindet, bezeichnet der Autor diese Möglichkeit nicht als schriftliche Kommunikation im eigentlichen Sinne.

„Will man dem Schreiben auf die Spur kommen, sollte man sich zuerst von der verbreiteten Vorstellung lösen, der Adressat sei in jedem Fall der Leser. Freilich wurden ganze Bibliotheken unter dieser Voraussetzung geschrieben und werden noch heute bedeutende Industrie und Gewerbe damit beschäftigt, diese Fiktion lebendig zu erhalten. Im Ernst aber scheint der fromme Glaube an einen wesentlichen kommunikativen Zusammenhang zwischen Schreiben und Lesen das Jahrhundert der Aufklärung kaum überlebt zu haben. Schon für die romantischen Philosophen der Schrift- ob Ritter oder Novalis, Baader, Friedrich Schlegel oder Brentano- spielt dieser Gesichtspunkt genausowenig wie jeder andere, unter dem seit Plato die Schrift als bloßes Abbild einer Rede zu begreifen sei, mehr eine Rolle.“¹⁷, so Gert Mattenklott.

In der Bildenden Kunst finden sich nun sämtliche der oben angeführten Formen von Schrift. Vom Notat bis zu monologisierenden Ergüssen (die selbstverständlich, wie jeder schriftlich vorhandene Monolog, für einen bzw. mehrere Rezipienten bestimmt sind), von der Reduktion von Schrift auf ihre grafischen Qualitäten bis hin zu hochkomplexen inhaltlichen Aussagen bietet die Malerei des 20. Jahrhundert eine große Bandbreite an integrierten Schriftäußerungen. Letztendlich sind sie aber alle unter den Bereich der schriftlichen oder verbalen Kommunikationsmittel zu fassen. Die Bildende Kunst fungiert somit also letztlich als Katalysator, indem sie die Trennung der von Vachek ausgeführten Schriftformen aufhebt und sie zum paravisuellen kommunikativen Ausdrucksmittel macht.

¹⁷ Mattenklott, Gert, Der übersinnliche Leib. Beiträge zur Metaphysik des Körpers, Reinbek bei Hamburg 1982, (=Das neue Buch Nr. 170), S. 132.

1.2.2. Zur Verarbeitung von Geschriebenem beim lesenden Rezipienten

Buchstaben, Wörter und Sätze werden unterschiedlich gelesen und verarbeitet. Es bestehen unterschiedliche Erwartungen und Ansprüche und damit unterschiedliche Arten der Rezeption. In seiner Beschreibung der Probleme und Ergebnisse der experimentellen Leseforschung hat Eckart Scheerer¹⁸ die Verarbeitungseinheiten des Worterkennens eingehend untersucht. Er stellt zunächst die Frage, ob wir in den linguistischen Größen Buchstaben, Wörter, Sätze oder dergleichen lesen. Daran schließt sich die Frage an, an welcher Stelle des Gesamtprozesses auf die eine oder andere Art gelesen wird. Handelt es sich bei dem Wort um eine Einheit der visuellen Auffassung, der Lautfindung, der Sinnentnahme oder des Aussprechens?

Zur Präzisierung dieser Fragestellungen erläutert Scheerer den Prozess des Lesens. Im Sprachsystem betrachtet entwickelt sich dieser von unten nach oben. Das heißt, das Lesen beginnt beim Graphem und endet mit dem Aussprechen des damit ausgedrückten sprachlichen Gebildes. Für den modernen und gerade in der Bildenden Kunst praktizierten Umgang mit der Sprache ergibt sich daraus die Frage nach den Mechanismen, die der Identifikation und dem Aussprechen unbekannter Wörter oder gar sinnloser Buchstabenfolgen zu Grunde liegen.

Scheerer erklärt diesen Prozess wie folgt: Neben der lexikalischen Erkenntnis einzelner Wörter liegt dem Erkennungsprozess auch eine systematische Kenntnis der Wortstruktur zu Grunde. Es gibt zwei Formen des Lesens: Zum einen das vermittelte, graphemisch-phonetische (artikulatorische) Lesen. Das Erkennen eines Wortes erfolgt hierbei einzelheitlich, da es auf Verarbeitungseinheiten beruht, die nur im Sonderfall einsilbiger Wörter mit einem ganzen Wort zusammenfallen. Zum zweiten existiert der Begriff des unmittelbaren, grafisch-semanticischen Lesens. Hier ist das Erkennen ganzheitlich, da die Bedeutung eines Wortes sich nicht aus nicht vorhandenen Bedeutungen einzelner grafischer Elemente ablesen lässt.

Scheerer verdeutlicht hier die Prozesse, die ablaufen, wenn ein Rezipient Worte als solche erkennt, obgleich er ihre Bedeutung nicht erkennen kann. Das gilt für fremdsprachliche Worte ebenso wie der Fantasie entstammende Wortkonstruktionen.

¹⁸ Scheerer, Eckart, Probleme und Ergebnisse der experimentellen Leseforschung, in: Günther, Klaus B./Günther, Hartmut (Hgg.), Schrift, Schreiben, Schriftlichkeit. Arbeiten zur Struktur, Funktion und Entwicklung schriftlicher Sprache, Tübingen 1983 (= Reihe Germanistische Linguistik, Bd. 49), S. 89-118.

Diese Fragestellungen sind gerade in Bezug auf die Schriftelemente innerhalb der Bildenden Kunst von Bedeutung, da es sich hier häufig nicht um auf semantische Verständlichkeit ausgelegte Äußerungen handelt, wie später noch zu sehen sein wird. Finden sich in einem Bildwerk lediglich Wortfragmente oder gar nur einzelne Buchstaben, ist der Rezipient gezwungen, gedanklich sinnvolle Elemente daraus zu bilden. Somit ergibt sich häufig ein weites Feld an Verständnisebenen, die teilweise bewusst auf Verwirrung und Vieldeutigkeit ausgelegt sind.

Neben die beiden von Scheerer angeführten Leseformen tritt somit in der Bildenden Kunst noch eine dritte, nämlich das graphemisch-assoziative Lesen. Die vielfältige oder auch Nicht-Bedeutung von Buchstaben oder Silben wird dabei transformiert in eine nur in bestimmten Sinnzusammenhängen verstehbare assoziative Bedeutung. Im Medium des Bildes bestehen wie beinahe nirgendwo unzählige Möglichkeiten, die Lesbarkeit bzw. das Leseverhalten zu steuern, die Fantasie anzuregen oder in verrätselnder Unklarheit zu verweilen. Das Bild wird somit neben der bereits angedeuteten Funktion als Katalysator der verschiedenen Formen der Schriftäußerung auch zum Modifikator scheinbar verständlicher schriftlicher Elemente bis hin in den Bereich der skripturalen oder schriftähnlichen Äußerungen, die in diesem Rahmen jedoch ausgeklammert bleiben sollen.

2. Die Entwicklungsgeschichte einiger relevanter Schriftmedien

Die soziokulturelle Situation in Europa, die seit Ende des 19. Jahrhunderts zu einem wachsenden Einfluss der Medien auf die Bildende Kunst führte, war stark geprägt von den Entwicklungen der Massengesellschaft. Die zeitgenössischen Künstler, die per se expressiver Teil ihrer Zeit waren, strebten danach, der modernen Welt anzugehören. Sie wollten eine Sprache finden, die der Welt der Maschinen, der Wissenschaft und der gesellschaftlichen Umwälzungen angemessen war. Im Alltag, der überflutet wurde von Zeitungen, Witzblättern, Gekritzel auf Hauswänden, Werbeplakaten, Reklamesäulen und Comics, fanden sie das Alphabet für diese neue Sprache. Versatzstücke der Großstadtkulisse fungierten als Motive moderner Bildfantasien, der Wandel zu neuen poetischen Sprachen wurde angeregt.

Interessant sind dabei die unterschiedlichen Reaktionen innerhalb der Kunst auf die neu aufkommenden Phänomene und „wie sie, um sich an die neue Welt zu wenden, neue Formen entwickelte, indem sie aus vertrauten, aber übersehenen oder lange Zeit verschmähten Quellen wie dem Graffiti schöpfte.“¹⁹.

¹⁹ Varnedoe, Kirk/Gopnik, Adam, High & Low. Moderne Kunst und Triviale Kultur, München 1990, S. 10.

Varnedoe/Gopnik erwähnen in diesem Zusammenhang die „Trivialkultur“ als wichtigen Auslöser der Einflechtung der Schrift in die Bilder.²⁰

Die Vermischung von Bild und Sprache drang in alle Bereiche der modernen Kommunikation. In Zeitungen, Zeitschriften und in der Werbung vermengten sich schriftliche und bildliche Appelle zu einem Ganzen. Dabei herrschte eine rege gegenseitige Beeinflussung der verschiedenen Medien. Die internen Austauschvorgänge vollzogen sich im Rahmen und unter dem Einfluss ständiger Gewohnheiten, Konflikte und politischer Entwicklungen. Durch die grundlegend veränderte gesellschaftliche Struktur des Industriezeitalters öffneten sich auf der Suche nach neuen Möglichkeiten viele Grenzen. So ließen sich die avantgardistischen Künstler der Zeit etwa durch die immer dominanter werdenden Reklamewände beeinflussen, schufen teilweise, wie etwa Henri de Toulouse-Lautrec, selbst Plakate, und deren Werke wiederum regten die Werbemacher an.²¹

Den Anfang des Einbringens moderner Trivialkultur in die Kunst machten die Kubisten, indem sie Zeitungsschnipsel sowie die Typografie von Verpackungen und Etiketten in ihre Bilder übernahmen. Die traditionelle Trennung von Kunst und Trivialliteratur, Bild und Schrift wurde überschritten und neu definiert. Um die Ursachen dieses Umbruchs einordnen zu können, werden, wie einleitend bereits begründet, im Folgenden zunächst die wesentlichen Einfluss nehmenden Schriftmedien im Einzelnen betrachtet und ihre Entwicklung bis hin zum 19. Jahrhundert skizziert.

2.1. Die Zeitung

Die Geschichte der Zeitung geht streng genommen zurück bis in die Antike. Laut Elger Blühm und Rolf Engelsing²² existierten frühe Formen der Zeitung bereits zur Zeit Cäsars in Rom, über ihre Beschaffenheit ist allerdings wenig bekannt.

Die Presse im eigentlichen Sinn entstand allerdings erst mit der Technik des Buchdrucks im 15. Jahrhundert. Als Ursprungsland der Presse bzw. der Zeitung gilt nach Blüm/Engelsing Deutschland. Die neue Technik setzte sich zunächst Schritt für Schritt durch, handschriftliche Veröffentlichungen existierten eine geraume Zeit lang nach wie vor parallel dazu weiter. Die früheste gedruckte Form der Zeitung wird heute unter den Überbegriff der Pressefrühdrucke gefasst. Neben der Zeitung beinhalten diese ersten Druckerzeugnisse auch Ver-

²⁰ Vgl. ebd.

²¹ Hierzu mehr in Kapitel 2.3.

²² Vgl. Blühm/Engelsing, a.a.O., S. 11.

lautbarungsblätter und Flugschriften. Gemeinsames Merkmal war die Herausgabe zu einem jeweiligen Anlass, also noch nicht in regelmäßiger Auflage.

Die frühen Zeitungen bestanden aus ein- oder mehrseitigen Drucken mit Meldungen, Berichten, Kommentaren sowie diversen Artikeln aus Wirtschaft, Politik und Kultur. Im Laufe der Zeit wurde der Begriff ‚Zeitung‘ gleichbedeutend mit ‚Nachricht‘. Die Verlautbarungsblätter und Flugschriften fungierten als zusätzliche Mittel zum Erwecken der Aufmerksamkeit. Die Verlautbarungsblätter, auch als Kanzleipublizistik bezeichnet, beinhalteten offizielle Bekanntgaben von Verordnungen, Verträgen, Kriegserklärungen, zum Teil angereichert mit kommentierenden Bemerkungen. Die Flugschriften oder Pamphlete waren Mittel zur öffentlichen Meinungsbildung. Im Rahmen von Ausnahmesituationen, wie beispielsweise dem 30jährigen Krieg, wurde auf polemische Art und Weise versucht, bei der Bevölkerung eine geistige Auseinandersetzung mit einem Thema anzuregen. Schon in den frühen Einblattdrucken waren gelegentlich auch Anzeigen vorhanden.

Die ersten periodisch erscheinenden Publikationen waren die Messrelationen, die im 16. Jahrhundert zu den Messen erschienen. Die Merkmale dieser ersten nach dem heutigen Verständnis als solche zu bezeichnenden Zeitungen gelten noch heute:

1. Publizität (Ziel ist das Erreichen eines möglichst breiten Publikums)
2. Aktualität (Die Themen müssen gegenwartsbezogen sein)
3. Periodizität (Die Herausgabe in regelmäßigen Abständen) und
4. Universalität (Es gibt keine Eingrenzung oder Spezifizierung des Themenspektrums).

Ein halbes Jahrhundert später wurde dann in Leipzig die erste Tageszeitung herausgegeben. Um 1700 gab es bereits 50-60 deutschsprachige Zeitungen, jeweils mit einer Auflage von mehreren Hundert. Zu dieser Zeit setzte auch die systematische Nutzung von Anzeigen ein. Es wurden so genannte Intelligenzblätter eingerichtet, die man auch als Adress- oder Intelligenzcomptoirs bezeichnete. Diese Blätter waren Listen, in welche man Angebote und Wünsche eintragen und entnehmen konnte. Zur Sicherstellung der Finanzierung wurden bestimmte Berufsgruppen zu gebührenpflichtigen Abonnements angehalten.

Der gesellschaftliche Nährboden für diese rasante Entwicklung der deutschen Zeitung entstand durch die politische Situation. Nach diversen Kriegen und Umstürzen verfestigte sich eine neue absolutistische Ordnung. Aus der ehemaligen Einheit des Reiches entstand eine Vielzahl souveräner Einzelstaaten. Der auf diese Weise mehr und mehr wachsende Handel benötigte Informationen über fremde Märkte und politische Entwicklungen, welche mittels der Zeitung gewährleistet werden konnten. Somit brachte der Absolutismus dem Zeitungsge-

werbe einen Aufschwung, von welchem wiederum Drucker und Informationshändler profitierten.

Eine weitere entscheidende Auswirkung hatte das Ende der Reformation auf die Zeitung. Durch die Aufgabe der unumstößlichen Einheit der Christenheit veränderte sich das geistig-kulturelle Leben. Mit aufkommendem Rationalismus wurde eine Toleranz nötig, die mehr Austausch, Diskussion und Information erforderte. Es ist angesichts der damit einhergehenden Entfaltungsmöglichkeiten des Einzelnen nicht verwunderlich, dass die Kirche durch eine Zensur zunächst versuchte, ihre alte Machtstellung zu verteidigen. Eine Auswirkung hiervon war, dass Anzeigen (die später, im 19. Jahrhundert, eine wesentliche Verbindung zur Kunst aufweisen sollten) auch im 18. Jahrhundert nur in den oben bereits erwähnten kostenpflichtigen Intelligenzblättern geschaltet werden durften.

Eine nennenswerte Neuerung dieser Situation ergab sich erst wieder im 19. Jahrhundert, welches als Epoche bahnbrechender Umbrüche in Politik, Wirtschaft und Gesellschaft gilt. Einschneidend auch im Hinblick auf die Entwicklung der Zeitung war hier der Umbruch vom Absolutismus zur Demokratie. Die Ideen der amerikanischen und französischen Revolutionen mit Schlagworten wie Freiheit, Gleichheit und Selbstbestimmung trafen bei der deutschen Bevölkerung auf fruchtbaren Boden. Die Versuche einiger Staatsmänner, die alten Zustände wiederherzustellen, wurden von der allgemeinen Aufbruchsstimmung überrannt und so zog der Glaube an Fortschritt, Wissenschaft und Technik immer weitere Kreise.

Diese Entwicklungen spiegelten sich natürlich auch in der Presse wider, die mit dem Fortschritt Hand in Hand ging. In der ersten Jahrhunderthälfte kämpften die immer selbstbewusster werdenden Publizisten gegen die Zensur, der Beruf des Journalisten bildete sich heraus, oft mit großem politischen Bewusstsein. Es entstand eine politische Meinungspressen. Die Zeitungen erörterten innen- und außenpolitische Fragen, die Journalisten engagierten sich für die Pressefreiheit sowie für die Schaffung demokratischer Institutionen. Neue Ideen verbreiteten sich häufig durch kleine, meist neu gegründete Zeitungen.

Im Jahr 1836 revolutionierte Emile de Girardin die Pariser Presse, indem er die Zeitung erstmals in erster Linie durch Werbung finanzierte. Gleichwertig mit der Zeitung selbst musste dem Leser fortan auch der Inserent verkauft werden. Die Folgen davon waren ein wachsender Bedarf an steigenden Auflagenziffern sowie Veränderungen in Inhalt und Erscheinungsbild der Presse, worin ein erster Einzug künstlerischer Ideen in die Zeitung bestand. Darüber hinaus erfand man die Fortsetzungsromane, um eine feste Leserschaft an die Zeitung zu binden.

Mit der Märzrevolution wurde 1848 dann auch endlich die Pressefreiheit eingeführt. Die Schnellpresse machte eine höhere Auflage in kürzerer Zeit möglich,

der Telegraf sorgte für die unmittelbare Nachrichtenübermittlung. Die Aufhebung des staatlichen Anzeigenmonopols erlaubte den Zeitungen schließlich eine breitere Finanzierungsbasis.

Nachdem bereits in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Anzeige für die Tagespresse freigegeben worden war, schwollen die Anzeigenteile in der zweiten Jahrhunderthälfte in den französischen Zeitungen so sehr an, dass man den Rahmen der vorgegebenen Spaltenbreite sprengte und aufwändige Anzeigen mit neuen Schrifttypen zuließ. Zu Beginn des Industriezeitalters waren für die Entwicklung der Anzeige jetzt alle volkswirtschaftlichen Vorbedingungen gegeben. Die vormals vorherrschende Kundenproduktion entwickelte sich hin zur Marktproduktion, was die Notwendigkeit von Reklame nach sich zog. Die Geschäftsanzeige wurde geboren. Im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts gab es bereits so genannte Anzeigenexpeditionen. Selbständige Hilfgewerbe der Zeitungen vermittelten hierbei den Geschäftsverkehr zwischen Zeitung und Anzeigenkunden.²³

Was die Varietät der einzelnen Druckerzeugnisse angeht, so erfolgte eine rasche Entwicklung der Nachrichtenpresse zur Meinungs-, Partei- und Geschäftspresse. Gegen Ende des Jahrhunderts gab es durch die verbesserten Entfaltungsmöglichkeiten in Berlin bereits die ersten Pressekonzerne²⁴.

Die gesellschaftlichen Verhältnisse verliefen in der Geschichte immer parallel zu den politischen und wirtschaftlichen Entwicklungen. Im Zusammenhang mit der Entwicklung der Medienwelt bedeutete dies zunächst, dass die politischen Bewegungen grundsätzlich und generell Informationsbedürfnisse weckten. Durch das Anwachsen des allgemeinen Bildungsstandes waren darüber hinaus mehr und mehr Menschen des Lesens mächtig und konnten sich für die geschilderte Information interessieren.

Die Ausprägung eines regelrechten Zeitungsbooms schließlich an der Schwelle des 19. Jahrhunderts, als man begann, sich auch innerhalb der Bildenden Kunst für die Zeitung zu interessieren, wie an späterer Stelle noch zu lesen sein wird, war somit das sekundäre Ergebnis einer Verkettung politischer, wirtschaftlicher und gesellschaftlicher Umbrüche des 19. Jahrhunderts.

²³ Zur Entwicklung der Anzeige vgl. auch Dovifat, Emil, *Zeitungslehre*. 6., neubearb. Aufl., Berlin 1976, S. 178 ff.

²⁴ Vgl. Maaßen, Ludwig, *Die Zeitung. Daten – Deutungen – Porträts*, Heidelberg 1986, S. 18.

2.2. Die Zeitschrift

Die Zeitschrift entwickelte sich im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts als Mithildung zwischen Buch und Zeitung. In der Anfangszeit wiesen die so genannten ‚Journale‘ noch eine große formale Nähe zum Buch auf, sie waren gebunden und mit Illustrationen versehen. Inhaltlich dienten sie der Unterhaltung und Belehrung. Durch die veränderten gesellschaftlichen und politischen Gegebenheiten und schließlich nicht zuletzt durch die verbesserten drucktechnischen Möglichkeiten war eine Erweiterung des medialen Angebots möglich, welche man den Bedürfnissen der informativen Unterhaltung anpasste.

Die Annahme von Margot Lindemann²⁵, die frühen Zeitschriften könnten gleichsam ein früher Ersatz für den Unterhaltungsteil der Zeitung gewesen sein, die sie darauf fundiert, dass die Zeitung in Deutschland, im Gegensatz zu anderen Ländern, von Anfang an Wert darauf gelegt habe, auch unterhaltend zu sein, ist zu hinterfragen. Für einen reinen Unterhaltungsteil enthielten die Zeitschriften von Anbeginn an zu viele belehrende und informative Teile. Dass in deutschen Zeitungen bereits sehr früh Unterhaltungsliteratur ein Bestandteil war, spricht im Grunde gegen ihre These, da die Notwendigkeit eines zusätzlichen Unterhaltungsteils damit nicht gegeben war.

Ludwig Salomon²⁶ begründet die Blütezeit der Zeitschrift um 1800 mit einem regeren politischen und geistigen Leben. Tatsächlich erfreute sich die Zeitschrift seit ihrer Entstehung einer großen Leserschaft. Durch ihr breites Spektrum war sie bereits sehr schnell ein fester Bestandteil des kulturellen und sozialen Lebens.

Somit ist es nicht verwunderlich, dass die Zeitschrift bereits in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts diverse Spezialisierungen in Unterhaltungs- und naturwissenschaftliche Blätter sowie Fachzeitschriften erfuhr. Die Bedeutung der historisch-politischen Zeitschriften nahm dabei je nach politischer Situation ab und zu. Wichtiger als politische Zeitungen und Journale wurden zeitweise die literarischen Zeitschriften, deren Inhalt das Ausfechten literarischer Kämpfe bedeutender Schriftsteller war.

Zur Mitte des 19. Jahrhunderts hin bildete sich dann mit dem Wiedererwachen des nationalen Geistes auch in der Zeitschriftenliteratur ein neuer Geist heraus. Jede Zeitschrift versuchte, eine eigene Gesinnung zu demonstrieren. Die Sprache wurde volkstümlich gewandter, es entwickelte sich schlagender Witz und beißende Ironie. Dienten die Journale zuvor noch zu einem guten Teil der lehr-

²⁵ Lindemann, Margot, Deutsche Presse bis 1815. Berlin 1969, S. 187 ff.

²⁶ Salomon, Ludwig, Geschichte des deutschen Zeitungswesens von den ersten Anfängen bis zur Wiederaufrichtung des Deutschen Reiches. Das 16., 17. und 18. Jahrhundert, Oldenburg und Leipzig 1900 (= Bd. 1).

reichen Information, so wurden sie jetzt allmählich zu Trägern der öffentlichen Meinung. Vor allem im Rahmen der politischen und literarischen Journale überschritt die Jugend erstmals das allgemeingültige Maß. Die neuen, jungen Schriftsteller wandten sich mehr und mehr der Journalistik zu und machten ihrem Missbehagen lauthals Luft. Einen besonders kräftigen Spross im allgemeinen Drängen bildeten die illustrierten Journale aus, die in Anlehnung an das Buch hauptsächlich mit Stichen geschmückt waren.

Mit der Märzrevolution 1848 schloss die erste große Entwicklungsperiode der deutschen Presse. Sie erhob sich aus der Zensur zur Verbreiterin der öffentlichen Meinung. Die Zeitschrift trat endgültig gleichwertig neben die Zeitung und entwickelte eine bunte und füllige Menge und Vielfalt. Die Zeitschriften der zweiten Jahrhunderthälfte trugen einen wesentlich anderen Charakter als die vormärzlichen. Das Publikum hatte den gereizten Ton und die Freiheitskämpfe satt, Freiheit sah man nicht mehr allein in der freien Meinungsäußerung, sondern vielmehr im Materiellen. Die Aufmerksamkeit lag demnach auf Industrie, Naturwissenschaften und Verkehr, die eine ganz neue Form der individuellen Freiheit versprachen. In den Zeitschriften zeigte sich das inhaltlich in einer Vermeidung des Politischen und Tendenziösen und formal in einer großen Zuwendung zur Illustration.

In den Zeitschriften der Jahrhundertwende, wie etwa dem ‚Simplicissimus‘ oder der ‚Jugend‘ als Namensgeberin des Jugendstils fand sich in hohem Maße eine Verbindung zur Bildenden Kunst. Das deutsche Zeitungswesen wuchs durch diese Erweiterungen der Tiefe und Vielseitigkeit zu einem hochbedeutenden Faktor im Kulturleben empor. Aus dem schwerfälligen Belehrungs- und Unterhaltungsjournal des 17. Jahrhunderts war ein breites, farbiges Abbild der Zeit geworden.

2.3. Die Printwerbung und ihr Einfluss auf die moderne Kunst

Die Geschichte der Werbung ist eng verzahnt mit derjenigen von Zeitung und Zeitschrift. Bereits um 1700 gab es erste Zeitungsanzeigen, große Ladenschilder und Plakatierungen, die sich jedoch in Folge des politischen Wechselspiels von Expansion und Einschränkung lange Zeit nicht weiterentwickelten.

Erst die Veränderungen in der zweiten Jahrhunderthälfte des 19. Jahrhunderts sorgten für eine Modernisierung des Werbegeschäfts und ebneten der Verquickung der Werbung mit der modernen Kunst den Weg. Großflächige Anzeigen, collageartig von Kleinanzeigen übersäte Reklamewände und ein gesteigertes grafisches Bemühen erweckte die Aufmerksamkeit der Künstler. Die neuen Aufgaben der Werbung waren das Ansprechen einer weit verstreuten Kundenschaft, man ging über zu stadt- und sogar landesweiter Reklame. Die in der

Werbung verwendete Sprache beinhaltete eine Vielfalt von Dialekten, sie war großsprecherisch, schillernd und sehr wortreich. Besonders die vielen klein gedruckten, dicht gedrängten Texte waren listig suggestiv. Mit der Senkung der Besteuerung für Werbeplakate setzte schließlich auch der Staat ein Zeichen für die positive Entwicklung der freien Marktwirtschaft.

Mit der Entwicklung der Wirtschaft entstanden die ersten großen Warenhäuser, was wiederum ein geändertes Konsumverhalten nach sich zog. Dadurch wurden Neuerungen wie Anzeigenkampagnen für befristeten oder saisonalen Verkauf oder Sonderrabatte notwendig.

In Amerika florierte die Werbung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bereits im großen Stil. Die improvisierten reißerischen Werbemethoden fungierten als wirkungsvolle Instrumente des gesellschaftlichen Wandels. Es wurden diverse psychologische Schriften über die menschliche Beeinflussung durch das Kalkül herausgegeben, deren Schwerpunkt auf der irrationalen Suggestion lag, wie sie durch einen Vorrang des Bildes gegenüber dem Wort erreicht werden kann. Hierin erkannten die Künstler Parallelen im Anliegen der Kunst: Sollten in der Werbung bestimmte Gegenstände in der Vorstellung der Öffentlichkeit suggestiv werden, so drängte die Moderne Kunst darauf, dass die Welt neu gesehen wurde. Es entwickelte sich ein enormer Erfindungsgeist mit der allgemeinen Forderung nach Veränderung.

In Europa erlaubte erst in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts die gänzliche Aufhebung der Genehmigungspflicht eine heterogene Werbung auch kleinerer Firmen. Eine erneute Liberalisierung des Presserechts war verknüpft mit dem Thema der bürgerlichen Freiheit und der wirtschaftlichen Freizügigkeit. Durch die wachsende Masse an Konkurrenz wurde wiederum mehr Werbung nötig, durch die steigende Nachfrage kamen verpackte Markenartikel auf. Gleichzeitig mit einer Schwemme an neuauftkommenden Produkten standen der Werbung neue Techniken zur Vermarktung zur Verfügung. Durch die Möglichkeiten neuer Drucktechniken konnte dem Bild gegenüber der Schrift mehr Gewicht eingeräumt werden. Dem Künstlerischen wurde, auch aus Gründen der Abhebung, ernsthafte Beachtung geschenkt, die Künstler wiederum entdeckten im erweiterten Markt ein Potential für eine neue Kunstform. Die Entwicklung der Farblithografie erschien geradezu maßgeschneidert für die Verquickung von breitgefächelter Werbung und künstlerischer Neuerung.

Gleichzeitig mit der Geburt der Modernen Kunst entwickelte sich in dieser Zeit die Werbung allmählich zu dem, was man im 20. Jahrhundert als „Traummaschine der kapitalistischen Wirtschaft“²⁷ bezeichnen konnte. 1870/1880 sagten sich die Impressionisten von den Salons los, Plakate, Reklamewände und Zeitungsanzeigen drängten verstärkt und unübersehbar in den Alltag der Städte und

²⁷ Varnedoe/Gopnik, a.a.O., S. 169.

auch in die Welt der Kunst. Bereits in den Augen George Seurats verliehen die Reklametafeln und -plakate der Stadt eine besondere Note. Um 1890, als er Plakatwände und Reklametafeln in seine Stadtbilder aufnahm, fiel der Werbung erstmals eine sichtbare Rolle in der modernen Malerei zu. Im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts verhalfen Henri de Toulouse-Lautrec und Pierre Bonnard dem Plakat zu großem künstlerischen Wert. Kunsthändler wie Ambroise Vollard warben für Originaldrucke von Kunstplakaten und Portfolios mit limitierter Auflage.

Bild und Atmosphäre der Großstadt wurden mit den Werbeplakaten nachhaltig verändert. Die öffentliche Reklame war zwar seit Generationen im Stadtbild präsent gewesen, aber durchaus in einem zu marginalisierenden Maß. Erst in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts fand die Entwicklung der Werbung zum unübersehbaren, auffälligen Bestandteil des Alltags statt.

Vor allem Paris stand Pate für den aufkommenden Kommerz. Die französische Sprache galt in dieser Zeit gleichsam als die Muttersprache des Kommerz. Anfang des 20. Jahrhunderts war sie für die Kubisten eine Fundgrube für Wortspiele, für viele Dichter verkörperte sie die Poesie der Zeit. Das Bildplakat spielte hier eine besonders große Rolle, keine andere Stadt besaß ein ähnlich großes Kontingent von Avantgardemalern, die das moderne Erscheinungsbild einfangen wollten.

In der Kunst wurde die Werbung unterschiedlich rezipiert. Die Kubisten beispielsweise bevorzugten Werbeanzeigen, die vom privaten Konsum und Amusement kündeten und nicht von großer Publicity, was sich an den Bildbeispielen im zweiten Teil der Arbeit noch zeigen wird. Fernand Léger schuf gleichsam Huldigungen an innovative Spektakel, was mit Kurt Schwitters' Interesse für das Unpersönlich-Gefällige in den Anzeigen vergleichbar ist²⁸. Die Reklame war für Léger ein Element „des Schocks und Kontrasts, durch das sich die moderne Zeit definiert“²⁹. Das Plakat bezeichnete er als „einen der prächtigsten Bildanlässe“ überhaupt: „Es wirft das ganze literarisch- sentimentale Konzept der Vergangenheit über den Haufen und verkündet den Anbruch einer Zeit des bildnerischen Kontrasts“³⁰. Robert Delaunay war, wie Léger, begeistert von der Macht in der Werbung. Die meisten Dadakünstler wiederum standen in Kontrast zur monumentalen Rhetorik Delaunays. Duchamp zum Beispiel begleitete das modische Interesse der Jahrhundertwende für neue Sportarten. Viele Motive entnahm er aus Kleiderkatalogen, deren eng bedruckte und reich illustrierte „Ersatzschaufenster“ Varnedoe/Gopnik als „Träume in Wartestellung“³¹ bezeichnen. In ihrer sexuellen und besitzwünschenden Besetzung weckten sie den

²⁸ Zu Kurt Schwitters vgl. auch Kap.II, 5.2.

²⁹ Varnedoe/Gopnik, a.a.O., S. 186.

³⁰ Zit. nach Varnedoe/Gopnik, a.a.O., S. 186.

³¹ Varnedoe/Gopnik, a.a.O., S. 189.

Wunsch des Künstlers, aus den prosaisch nebeneinander gestellten Dingen Geschichten zu entwickeln.

Die Zeit war geprägt von einer extremen Progressivität, die mit einer radikalen „Entweder-Oder“-Einstellung einherging. Die neuen Dinge konnten alte nur zerstören oder verbessern. Die Veränderung des Plakats vom Vergänglichen zum Dauerhaften machte die Frage der Werbung zum umstrittenen Thema gegenüber der Schönheit unberührter Architektur. Die Einbeziehung von Wandreklame von Künstlern wie Picasso oder Delaunay machte sie zu stillen Teilhabern des Kommerz und der Fortschrittsgläubigkeit. Andere Künstler wiederum, wie zum Beispiel Léger, erkannten, dass Handel und Gewerbe durch Spektakel wie bunte Schaufenster Kunden an sich zogen und machten sich dies zu Nutzen.

Die Künstler mussten neue Wege finden, um mit den Neuerungen um sich herum Schritt zu halten. Jegliche Werbeaktivitäten waren daher eine Arena der Erfindungen, von der die Kunst lernen konnte, ein Weg, das Alte abzuschütteln, den Geist auf die Gegenwart zu richten und die Fantasie der Zukunft zu beschwören.

Seit dem 20. Jahrhundert ist die Werbung in den westlichen Ländern eine mächtige treibende Kraft der Bewusstseins- und Mythenbildung. In der Bildenden Kunst wird sie immer wieder zum zentralen Thema, wie an späterer Stelle noch festzustellen sein wird.

2.4. Das Comic als Spiegel der Moderne

Das Comic, wie es sich uns heute präsentiert, ist ein Spiegel der modernen Zeit. Hervorgehend aus der satirischen Karikatur hat es sich von dieser gelöst und sich ihr entgegengesetzt entwickelt.

Die Geschichte des Comics wird in der Literatur teilweise bis in die steinzeitlichen Höhlenmalereien zurückverfolgt. Dietrich Grünewald³² führt als frühe Vorformen die Erzähllieder der mittelalterlichen Bänkelsänger an, welche bereits sehr früh eine Verbindung mit Bildfolgen eingegangen sind: Nach dem Vortrag der Moritate auf Jahrmärkten wurden Texthefte mit handkolorierten Kupferstichen verkauft.

Der Beginn des eigentlichen Comics aber liegt nach der in den meisten Publikationen vorherrschenden Meinung in der Romantik, einer Zeit, als das erwachende Ideal einer erneuerten, volkstümlichen Kultur in Form von Bilderbögen Ausdruck fand. So soll Goethe anhand der Bildergeschichten von Rodolphe Töpffer

³² Vgl. Grünewald, Dietrich, Comics- Kitsch oder Kunst? Weinheim/Basel 1982.

die Bilderzählung als neuen Weg der Vereinheitlichung moderner Kultur gesehen haben.³³

Warum die komische Tradition der Kunst vor dem 19. Jahrhundert fast ohne Ausnahme satirisch war, erklärt Johan Huizinga³⁴ damit, dass der Bildenden Kunst die Gabe der fröhlichen Improvisation lange Zeit versagt blieb. Im Gegensatz zu den Gattungen Tanz, Musik oder Poesie gab es hier keinen Platz für einen spielhaften Faktor. Die Kunst des 19. Jahrhunderts bewegte nach Huizinga der Traum vom Spiel. Die Künstler waren bestrebt, den Knoten zu durchschlagen und die äußere Aktion zum alleinigen Gegenstand der Malerei zu erheben. Darüber hinaus gingen die Bestrebungen dahin, durch das Gestalten von erzählerischen Sequenzen in andere Welten zu entfliehen. Man suchte den impliziten Spaß an der Aktion, ohne Allegorie oder Moral.

Eine entscheidende Wegmarke auf diesem Weg war die Verwandlung der Karikatur in den Comic-Strip 1834, als der englische Karikaturist J.J. Grandville seine Tätigkeit aufgab und mit der Gestaltung von Bildergeschichten begann. Die aus derselben Zeit stammenden Illustrationen zu Alice im Wunderland von John Tenniel übten einen vielleicht noch größeren Einfluss auf die Entwicklung des amerikanischen Comic aus. Im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts bildeten die illustrierten Kinderbücher von Wilhelm Busch einen weiteren Markstein auf dem Weg der Bildergeschichte.

In den letzten Jahren des 19. Jahrhunderts wurde der erste amerikanische Comic-Strip aus der Taufe gehoben. Man ist sich in der Literatur nicht ganz einig, ob Richard Outcalts 1896 erschienener Strip „Yellow Kid“ oder die 1897 erschienenen „The Katzenjammer Kids“ als wirklicher erster Comic Strip zu werten ist. Prägnantes Kennzeichen jedenfalls war für beide das erstmalige Auftauchen von Balloons zur Integration von Sprache ins Bild, weiterhin die festen Charaktere sowie die Panel-Sequenz. Die weitere Entwicklung ging dann entsprechend schnell. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts gab es bereits diverse Formen des Comics, die nicht die Ausformung einer einheitlichen Überlieferung waren, sondern als Versatzstücke einer Vielzahl unterschiedlicher trivialer Traditionen auftraten.

Die Entwicklungen des Comics wie auch das Rezipientenverhalten waren in Amerika und Europa sehr unterschiedlich. In Amerika waren Reaktion und Anteilnahme wesentlich größer. Die Strips spiegelten die Bedürfnisse und Normvorstellungen der Mittelschicht wider. Durch die Identifikation besonders mit den Superhelden, die in den dreißiger Jahren eine Renaissance erfuhren, wurden Ansprüche geweckt.

³³ Vgl. Varnedoe/Gopnik, a.a.O., S. 111.

³⁴ Vgl. Huizinga, Johan, Homo Ludens. Versuch einer Bestimmung des Spielelements der Kultur, Amsterdam 1939.

In Europa waren die Comics zunächst ausschließlich für Kinder gedacht. Bereits 1889 wurde in Frankreich die erste Bildergeschichte in einer Kinderzeitschrift gedruckt. In Zeitungen erschienen sie erst sehr viel später und nie mit der Bedeutung, die sie in Amerika erfuhren. Besonders in Deutschland ist die Bewertung von Comics als Kinderlektüre bis heute vorherrschend.

In der Werbung erreichten die Comics bzw. Auszüge daraus von Anfang an eine sehr hohe Akzeptanz und hohe Aufmerksamkeit. Durch ihre schlichte, auf das Wesentliche konzentrierte Aussage, gepaart mit schrillen Farben und großen Buchstaben, fungierten sie als schnell eingängliche Eyecatcher. Künstler wie Roy Lichtenstein haben diesen Effekt erkannt und zu ihren ganz eigenen Zwecken genutzt.

Im Unterschied zur Karikatur, die immer eingebunden ist in ihre Zeit, wirkt die Bildergeschichte unabhängig von Zeit und Ort. Der Comic-Strip als Weiterentwicklung der Bildergeschichte repräsentiert mit seinem romantischen Traum einer universalen Sprache eine anders geartete Version moderner Kunst: Vielfach finden sich in ihm der Bildergeschichte sehr ähnliche Formen, Motive und Ideale. Die im Comic vorherrschende Sprache verkörpert die reine, hohe und direkt kommunikative Abstraktion. Sie entspricht damit der Suche der Avantgarde des angehenden 20. Jahrhunderts nach dem reinen, universalen Zeichen. Das Comic bot eine Möglichkeit, wie diese Suche durch eine Form der Trivialkultur unterstützt und belebt werden konnte.

Die Comics hatten in der Anfangsphase für die Comic-Künstler eine duale Funktion: Zum einen war das Entwerfen und Zeichnen von Comics eine lukrative Tätigkeit, die eine finanzielle Sicherheit bot und zum anderen war es ein Sprungbrett für eine neue Freiheit.

Ein prominentes Beispiel hierfür ist Lyonel Feiniger. Er verarbeitete die Stilformen der fortschrittlichen, eher dekorativen Malerei Europas zu einer Mischung aus dem Stil Whistlers und dem Jugendstil. Gleichzeitig arbeitet er als Satiriker für deutsche Unterhaltungsblätter und Illustrator von Kindergeschichten für amerikanische Zeitschriften. Damit vereinte er zwei europäische Traditionen, die sich in Amerika im Comic verbanden. Das Comic-Zeichnen eröffnete seinem künstlerischen Stil neue Möglichkeiten. In einer Mischung aus gotischer Eckigkeit und amerikanischer Fließband-Poesie fand er in den Comics seine eigene Bilder-Sprache. Die „Kristallisation“ der vereinfachten konzeptuellen Comic-Zeichnung wiederum zeigte ihre Rückwirkung auf die Gemälde: Feiningers Figuren wurden marionettenhaft und schwerfüßig.

Ein weiteres Beispiel für die gegenseitige Befruchtung von Comic und Avantgardekunst bietet Joan Miró. In seiner Studie zu „Hund, den Mond anbellend“³⁵

³⁵ Vgl. Abb. 1.

von 1926 zeigt er einen neuartigen Stil aus trivialen, avantgardistischen und volkstümlichen Formenelementen. Aus dem Maul des Hundes schlägt eine Sprechblase mit den geschriebenen Bell-Lauten „BOUB BOUB“. Der über ihm hängende Mond „antwortet“ mit „Je m'en fous tu sais“ („Es ist mir egal, was du sagst“). Die Studie sollte ein Anfang für ein Comic sein, die Worte wurden allerdings von Miró nachträglich wieder durchgestrichen.

Die Hauptfunktion der Konkretisierung der Bildaussage durch Texte im Comic ist, den Akteuren Stimmen und Gedanken zu verleihen. Darüber hinaus gibt der Text die Möglichkeit zu verbalen Ergänzungen, er schafft Verbindungen und Interpretationshilfen, er wiederholt Wesentliches und so weiter. Das Bild bleibt aber immer primärer Informationsträger, die lineare, additive Bildfolge verhilft zum Grundverständnis des Geschehens. Der Handlungsaufbau wird von der Bildfolge getragen, die Einzelbilder sind somit nicht statisch, in sich geschlossen wie ein autonomes Bild, sondern Bausteine eines Erzählprozesses. Das Einzelbild erschließt sich erst im Kontext, es vermittelt immer nur eine Situation, ein Teilgeschehen. Die Anforderung an den Rezipienten ist, durch Fantasie, Interpretations- und Kombinationsvermögen die Lücken zwischen den einzelnen Bildern zu füllen.

Das verbale Zeichenrepertoire des Comics ist vielfältig. Die heute wohl populärste Ausdrucksform der Sprechblase hat sich aus den englischen Karikaturen des 18. und 19. Jahrhunderts herausgebildet. Daneben existieren Begleittexte, redundante, erklärende, kommentierende oder weiterführende Beitzte, Ort- und Zeitbestimmungen, Inserts, Gedanken und lautmalende Worte, die vielfach verbunden sind mit grafischen Signalen. Typografisch wird beispielsweise lautes Schreien durch Fettschrift, Flüstern durch extrem dünne Linien dargestellt, was die Dadaisten in ähnlicher Form aufnahmen.

Die gesamte Bildgeschichte nutzt sowohl verbale Aussagen als auch Zeichen aus Bildaussagen (ikonische Zeichen, Farben etc.). Die Verbildlichung des Textes steht dabei der Vertextung des Bildes gegenüber. Beim Rezipienten gibt es einen grundlegenden Unterschied bei der geistigen Aufnahme von Bild und Text: Ein Text wird nacheinander rezipiert und im Nachhinein verschmolzen. Eine visuelle Nachricht wird zuerst komplex als Einheit aufgenommen und erst dann kann der Blick springen und Details aufnehmen. Bei der Bildergeschichte entsteht so - wie bei allen Bild-Text-Kombinationen - eine Spannung, bei der das Verständnis des Betrachters quasi von zwei verschiedenen Seiten her gefordert wird.

Den engen Bezug der Malerei zur Poesie begründet Georg Friedrich Hegel in seiner Charakterisierung der Malerei wie folgt: „Beide Künste [...] haben teils einen Vorzug, teils einen Nachteil. Die Malerei kann die Entwicklung einer Si-

tuation, Begebenheit, Handlung nicht, wie die Poesie [...], in einer *Sukzession* von Veränderungen geben, sondern nur *einen* Moment ergreifen wollen. Hieraus folgt die ganz einfache Reflexion, daß durch diesen einen Moment das Ganze der Situation oder Handlung, die Blüte derselben, dargestellt und deshalb *der* Augenblick aufgesucht werden muß, in welchem das Vorhergehende und Nachfolgende in *einen* Punkt zusammengedrängt ist.“³⁶.

Der Text kann in der einen Augenblick herausnehmenden Bildaussage Klarheit schaffen, er kann die im Bild enthaltene Polyvalenz ausschalten. Die Bildgeschichte oder auch Bild-Text-Verbindung dagegen hat die potentielle Möglichkeit, Sukzession und Momentaufnahme zu vereinen.

2.5. Das Graffiti- von jahrhundertlangem Schattendasein zu neuer Bedeutung

Im Unterschied zu allen anderen der angeführten Schriftmedien wird das Graffiti im Allgemeinen mit den Niederungen einer Gesellschaft verbunden. Noch heute, in einer Zeit, in der die Graffiti-Kunst als moderne künstlerische Ausdrucksform längst akzeptiert wird, gelten ihre Vertreter in der Gesellschaft tendenziell als sozialen Randgruppen angehörig. Es wird sich zeigen, dass diese Assoziation teilweise auch in den Kunstwerken weitergetragen wird, in denen diese informelle Form der Mitteilung thematisiert wird.

Das Graffiti ist gekennzeichnet durch eine ungeschulte, teils unbeholfene Form, seine Ausdrucksweise ist häufig vorsätzlich destruktiv und ohne kommerziellen Nutzenanspruch. Die Gründe für das Schreiben auf Wände bezeichnen Varnedoe/Gopnik als ein „Nein gegenüber dem Ja des Fortschritts“, eine „Manifestation grenzenloser Libido“, „Ausdruck eines Drangs zur Schändung“ und „die schrille, gesellschaftsfeindliche Bekundung eines trotzigem ‚Ich‘ gegen jeden bürgerlichen Zwang“.³⁷ Im Allgemeinen wurden und werden Graffiti-Künstler deshalb gerne mit Kindern und/oder Kriminellen verglichen. Es war immer mit den Aspekten des Spontanen, Naiven und Verbotenen verbunden. So signierten einige Künstler im 17. Jahrhundert gerne nebst Kritzeleien auf gemalten Kirchenpfeilern, in den Karikaturen des 19. Jahrhunderts wurde das Verbotene noch deutlicher dargestellt.

Obgleich Graffiti oder als solche zu bezeichnende Wandkritzeleien schon an antiken Wänden nachgewiesen werden konnten, fand diese Mitteilungsform vor dem 20. Jahrhundert kaum nennenswerte Beachtung. Noch in der ersten Hälfte

³⁶ Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, Vorlesungen über die Ästhetik III. Frankfurt 1986 (= Werke 15), S. 89

³⁷ Varnedoe/Gopnik, a.a.O., S. 49.

des 18. Jahrhunderts fand sich darüber in der Literatur kaum eine Erwähnung. Erstmals 1731 konnte man in den englischen Lokus-Nachrichten (auch Abort-Epigramme oder Latrinalien) darüber lesen. 1748 begannen die Ausgrabungen in Pompeji, wo zwar nachweislich sehr frühe Graffiti gefunden wurden, doch zur Zeit des Klassizismus, als die hohe Kultur der Klassik eine Renaissance erfuhr, fand man diese Ausdrucksformen kaum einer Erwähnung Wert.

Erst Anfang des 19. Jahrhunderts, in der Zeit der Romantik, als mit den napoleonischen Feldzügen nach Ägypten das Interesse an der ernsthaften Dokumentierung erwachte, bildete sich ein gewisses Interesse an der Volkskultur heraus. Nach 1830 gab es bereits einige Untersuchungen von Linguisten, Soziologen und Archäologen über Textmaterial und Erscheinungsbild alter Wände sowie über deren Urheber und die menschliche Natur im Allgemeinen.

Trotz des wachsenden Interesses an ungeschulter Kunst war zu Beginn des 20. Jahrhunderts jedoch zunächst noch wenig Interesse am Graffiti vorhanden. Es wurde als großstädtisches Phänomen betrachtet, ohne die Assoziation einer exotischen Freiheit oder Reinheit, sondern eher als von Verfall, Abnutzung und Degeneration behaftet. Es fehlte die derzeit so beliebte knappe Prägnanz, wie sie beispielsweise bei afrikanischen Formen zu beobachten war.

Es gab allerdings auch Ausnahmen, die dem Graffiti sehr wohl eine gewisse Stellung einräumten. So war das erste Gemälde, das ihm eine Hauptrolle zuerkannte, Giacomo Ballas „Bankrott“ von 1902³⁸. Balla zeigt auf diesem Bild eine in eine Mauer eingelassene Holztür, die übersät ist mit Kritzeleien. Ein weiteres Beispiel sind Apollinaires 1913-16 entstandene Gedicht-Bilder, seine Calligrammes, die den typisch kryptischen Charakter des Graffiti tragen. Etwa gleichzeitig entstanden Klees Gedichtbilder vor einem ganz ähnlichen Hintergrund, nämlich dem der Verbindung der „Schwesternkünste“ Poesie und Malerei, die so prägend für das 20. Jahrhundert wurde. Neben dem bereits erwähnten „Bankrott“-Bild Ballas, in dem das ruhelose Arbeitsleben der Großstadt thematisiert wird, ist auch Duchamps 1919 entstandenes Ready-made der Mona Lisa mit dem Titel „L.H.O.O.Q.“³⁹ unter diesem Aspekt zu nennen. Im Gegensatz zu Ballas realistischer Reportage ist dies als die erste wirklich moderne Arbeit zu werten, die das Graffiti in ihre Strategien einbaut. Mit Duchamps Akt, sich die Bedingungen einer Kultur anzueignen, um diese dann zu verändern, erfährt der Begriff des Graffiti eine Erweiterung. Es erscheint als reaktive gegenüber der kreativen Tätigkeit. Das auf Leonardo da Vincis wie Duchamps Bisexualität verweisende Wortspiel ist als Widerpart zur erhabenen Kunsttradition zynisch und respektlos, geprägt von Umwandlung, Kritik und Untergrabung. Für

³⁸ Vgl. Abb. 2.

³⁹ Vgl. hierzu Kap.II, 6.

Duchamp war das Graffiti ein Vehikel für einen intimen Spieltrieb. Die Regeln des Anstands waren bekannt und es wurde bewusst gegen sie verstoßen.

Einen ersten Impuls zur allgemeinen Neubewertung des Graffiti brachten die zwanziger Jahre mit sich, ausgehend vom Surrealismus. Dieser war zunächst weniger formal als literarisch-intellektuell orientiert. Das Unbewusste galt als neuer Quell der Kunst, das Groteske wurde als Aufwertung erlebt. Provokation und *nostalgie de la boue*⁴⁰ prägten den künstlerischen Zeitgeist. Mit der Verehrung des Unbewussten ging zwar noch kein wirkliches Aufgreifen des Graffiti-Themas einher, allerdings wurden Impulse geschaffen und damit die Grundlagen gelegt.

In den dreißiger Jahren fand eine gebündelte Würdigung des Graffitis als Kunstform statt. Den Ausschlag gab der französische Fotograf Brassai, als er in der Zeitschrift *Minotaure* 1933 Fotos und kurze Kommentare veröffentlichte, mit denen er zeitgenössische Mauerzeichen in die Avantgardekunst einführte. Es entstand eine neue Bedeutung der Kindlichkeit in ihrer Vehemenz und authentischen Wildheit im bewussten Gegensatz zu Unschuld und Naivität.

In den vierziger Jahren entwickelte sich mit Jackson Pollock und Willem de Kooning nach dem Beispiel der „*Écriture automatique*“ eine neue Abstraktion. Man entdeckte die Möglichkeiten eines neuen lyrischen Ausdrucks aus der Psyche heraus. Von Zeichen, Symbolen und Schriftzügen übersäte Graffiti-Mauern fanden so zu einer ganz neuen Würdigung.

Im Laufe der fünfziger Jahre bildeten sich innerhalb des Graffiti-Potentials verschiedene Techniken heraus. Franz Kline, Siskind und Clifford Still arbeiteten beispielsweise mit kalligrafischen, gestischen Energien. Die Vertreter des Tachismus experimentierten neben dem kalligrafischen Schreiben mit der Manipulation rauer Oberflächen, wie zum Beispiel Antoni Tàpies mit seinem lyrisch-gestischen Zeichenstil, der später noch näher erläutert wird⁴¹. Die veränderten Vorstellungen von der Natur des Unbewussten und den Zusammenhängen zwischen individueller Kreativität und gesellschaftlicher Ordnung führten zu einer Doppelnatur des Graffiti aus persönlichem Stil und politischer Aussage. Jean Dubuffet als zentrale Figur in der Geschichte des Interesses moderner Kunst am Graffiti reihte es ein in die „*Art brut*“, die Kunst der Geisteskranken, Naiven und Kinder.

Bei den Affichistes wie Raymond Hains, Jacques de la Villeglé und Mimmo Rotella war in den vierziger und fünfziger Jahren der Aufbau von Bildern aus übereinandergelegten zerrissenen Papierschichten sehr beliebt. Indem sie den Text teilweise bis zur Unlesbarkeit sprengten, schafften sie einen Anklang an Plakat-

⁴⁰ „*Nostalgie de la boue*“ ist ein Begriff für die Aufwertung des Niederen, Schmutzigen.

⁴¹ Zu Antoni Tàpies vgl. Kap. III, 8.

wände, die dem Vandalismus zum Opfer gefallen waren. Ihre Intention war, im Widerspruch zu den Surrealisten, durch die dabei entstehende Zufallssyntax das kollektive Unbewusstsein der Gesellschaft herauszustellen.

Den Künstlern der Nachkriegszeit gemein war ein Hass-Liebe-Verhältnis zur abstrakten Malerei. Sie verwarfen jeden persönlichen Stil und lehnten die Isolierung des Ateliers zugunsten einer dem Dada verwandten Haltung ab. Bei der Auswahl von zerrissenen Plakaten verfolgten sie eine Ästhetik der flächenfüllenden gestischen Energie. Sie bedienten sich aus der täglichen, schnelllebigen Fülle von Massenprodukten.

Die Affichistes ließen jede Vorstellung roher Straßenkultur hinter sich. Der Künstler wurde als Sammler gesehen, als Kommentator und nicht als individueller Sinnstifter. Das Gewicht lag nicht mehr auf der instinktiven Schöpferkraft, sondern auf sozialer Interaktion und der Manipulation kulturell bedingter Konventionen. Nach vorne hin demonstrierten sie dies in einem Modell linguistischer Tätigkeit: Im Zerschlagen der etablierten Sprache wandten sie sich wiederum gegen den Willen der Surrealisten, zu einer vorsprachlichen „Handschrift“ zurückzukehren.

Mit dem Pariser Mai wurde 1968 die Instrumentalität der Wandbeschriftung wiederentdeckt. Für die Studenten wurde das Graffiti zum probaten Träger der antiautoritären Sprache der Unterdrückten. Graffiti wurde zur bürgernahen, politisch effektiven Kunstform, der Herrschaft von Spiel und Fantasie geweiht. In den siebziger Jahren erkannte Mirò in den beschrifteten Wänden eine Konformität mit seinen eigenen Anschauungen. Er verarbeitete diese Eindrücke in Form von gekritzelten und Piktogramm-ähnlichen Figurationen in Wandbilddimension, wobei er die Oberfläche impulsiv bearbeitete und so eine direkte Nähe zum Graffiti herstellte.

Die Geschichte des Graffiti in der Kunst ist eng verknüpft mit der Geschichte von Veränderungen innerhalb derselben. Demnach hängt die heutige Wertbeimessung des Graffiti mit der Entwicklung der modernen Kunst zusammen. Die Künstler des 20. Jahrhunderts erkannten neue Entwicklungsmöglichkeiten in zuvor verschmähtem Material. Die Zugangsvariationen zum Graffiti waren und sind sehr vielfältig. Heute ist das Graffiti zur angesagten und häufig sehr kunstvollen Ausdrucksform der Jugendkultur geworden. So wurde der zunächst anonym agierende und zu einer Gefängnisstrafe verurteilte Schweizer Harald Naegeli als „Sprayer von Zürich“ berühmt. Viele Künstler in Frankreich und den USA, die sich der Stile des Graffiti bedienten, wie etwa Robert Combas oder Kenny Scharf, wurden zu Stars der Kunstszene. Aus den formlosen Hinterhof-Kritzeleien hat sich ein an Motiven und Farben reicher Formenkatalog herausgebildet, der sich seinen Stellenwert in der modernen Kunst erobert hat.

II. Basisbetrachtung der Schriftintegration in die Bildende Kunst in der ersten Jahrhunderthälfte

In diesem Teil der Arbeit werden die prägenden Entwicklungen in der Geschichte der Schriftintegration in die Kunst des 20. Jahrhunderts bis zum Zweiten Weltkrieg schlaglichtartig beleuchtet. Aufgrund der mehr als hinreichenden Forschungslage ist hier nicht das Ziel, neue Erkenntnisse zu präsentieren, sondern vielmehr die - im Rahmen dieser Arbeit relevanten - grundlegenden Entwicklungen der modernen Kunst vorzustellen, ohne die die Weiterentwicklungen nach dem Zweiten Weltkrieg nicht denkbar wären.

Hierbei werden die zentralen Strömungen in aller Kürze ausschließlich auf ihren Text-Bild-Bezug hin untersucht und jeweils anhand eines wegweisenden Bildbeispiels veranschaulicht. Formaler Bildaufbau oder farbkompositorische Elemente finden nur dort Erwähnung, wo es sich für das Verständnis der Thematik als notwendig erweist.

Beginnend mit einem Einblick in die Ausgangssituation der Kunst an der Schwelle vom 19. zum 20. Jahrhundert werden im Folgenden die formalen und inhaltlichen Entwicklungen der Text-Bild-Kombination von Pablo Picasso, George Braque und Juan Gris bis hin zu René Magritte und Max Ernst beleuchtet.

1. Die Ausgangssituation zu Beginn des 20. Jahrhunderts

An der Schwelle vom 19. zum 20. Jahrhundert traten Bildende Kunst und Literatur in einen qualitativ neuen interaktiven Prozess ein, der vor allem die Positionen der avantgardistischen Kunst stark veränderte. Es entwickelte sich ein Bilderstreit zwischen dem Anschaulichen und dem Geistigen, also zwischen den Aussagekräften des Wortes und den Mitteln des Schauspiels bzw. der Verfilmung.

Für die im zweiten Jahrzehnt einsetzenden Veränderungen in der Kunst spielten auch die gesamtgesellschaftlichen Entwicklungen eine Rolle. Im Wesentlichen waren hierfür zwei Ereignisse ausschlaggebend: Der Erste Weltkrieg und die Russische Revolution. Die bisherige Ordnung der westlichen Gesellschaft wurde radikal in Frage gestellt, die sich im Impressionismus widerspiegelnde Weltanschauung des bürgerlichen Individuums stark erschüttert. Hinzu kam eine Eliminierung des bisher geltenden Naturbegriffs durch die zunehmende Rationalisierung der Produktionsweisen und der industriellen Entwicklungen. Die Wissenschaft wie die aufkommende Psychoanalyse reduzierten die Sicherheit des auf sinnlicher Wahrnehmung beruhenden Ich-Begriffs.

Die damit einhergehende Verunsicherung ganzer Gesellschaften zeigte sich natürlich auch in der Kunst. Die Folge war eine generelle Abkehr von einer im Bild festzuhaltenden Schein-Natur, die Symbolisten beispielsweise flüchteten sich mit einer Absage an die sichtbare Welt in mythische Welten.

Der Kubismus war die erste Kunstrichtung, die die Krise des Wirklichkeitsverständnisses thematisierte. Zum einen geschah dies durch eine programmatische Abkehr von einer Ansicht, der sie umgebenden Welt und des eindimensionalen Sehens. Zum anderen drang die Sprache in Form von Buchstaben und Worten über Werbezeilen bis hin zu ganzen Zeitungsseiten ins Kunstwerk vor. Die Medien der Sprache wurden so zum eigenen Bestandteil der Bildenden Kunst. Mit den Bewegungen des Kubismus, des Futurismus und des internationalen Dada begann eine wechselseitige Durchdringung der beiden Gattungen. Die Literatur fand zur bildhaften Gestaltung, die Bildende Kunst eignete sich die Elemente des Sprachlichen an.

Die Aufnahme des Literarischen in die Bildende Kunst erschien erstmals bei Georges Braque, Juan Gris und Pablo Picasso. Sie erschien zunächst wie zufällig und wurde vorerst auch von keinem Theoriegebäude untermauert.

Seit dieser erstmaligen Integration von Wort- und Textfragmenten bzw. ganzen Worte und Texten in Bilder stellten sich die Fragen nach der gegenseitigen Befruchtung von Schrift und Bild sowie nach der Abgrenzung der Kunst gegenüber Literatur und Werbung. Daran geknüpft waren wiederum die Fragen danach, was ein Wortbild zum Bild macht, was die Schrift transportiert, wo sie in malerische (oder auch plastische) Gestaltung eindringt oder diese sogar bestimmt, was sprachliche Elemente im Bild ersetzen und wann schließlich die Sprache an die Stelle des Kunstwerks selbst tritt.

Anknüpfend an den oben genannten Bilderstreit ergibt sich darüber hinaus die Frage, inwieweit die Integration von Schrift und Bild eine Versöhnung des (scheinbar rein) Emotionalen mit dem Inhaltlichen sucht und inwieweit eine jüngere Künstlergeneration politisch bewusst Kunst gestaltete, um deren Stellenwert mit den Mitteln dieser Bild-Text-Montage selbst wiederum zu reflektieren.

Zur Beantwortung dieser Fragen ist eine Reflexion des im ausgehenden 19. Jahrhundert verwendeten Sprachmaterials erforderlich. Vor allem in der Literatur wurden in dieser Zeit zunächst die vormals getrennt erscheinenden und betrachteten Gattungen vermischt. Die medialen Qualitäten der Sprache, der Laut im Artikulieren, das grafische Erscheinungsbild der geschriebenen oder gesetzten Schrift wurden als eigenständige Qualitäten gesehen, die zu einer Einbeziehung des Visuellen in der Literatur führten. In den Bewegungen der Moderne wie der „L'art pour l'art“ oder dem Symbolismus entwickelte sich eine das eigene Medium mitreflektierende Literatur.

Bereits kurz vor der Jahrhundertwende bezog Stéphane Mallarmé in seiner Lyrik, namentlich zuerst in seinem lyrischen Stück „Un Coup de Dés“ (1897)⁴², die visuelle Erscheinung der Sprache mit ein. Optisch stellte sich dies durch verschiedene typografische Setzungen und durch diese bestimmte Leerräume auf dem beschriebenen Blatt dar: „Die Buchseite erstellt eine Syntax der Fläche; das typografisch bedeutsame Wort korrespondiert mit den Gestaltungsprinzipien einer anderen Kunst.“, wie Wolfgang Max Faust es darlegt. „Dieser Impuls [...] wird bis zur Gegenwart in verschiedenen Modifikationen aufgenommen. Eng hängen sie mit Entwicklungen in der Bildenden Kunst zusammen.“⁴³ Mallarmé schaffte also mit seiner Visualisierung der Sprache die Grundlage für die Kunst des 20. Jahrhunderts, einen Text dem Bild zu nähern und umgekehrt, einen Text auf ein Bild zu beziehen.

Die Tendenz, in der Literatur an die Grenzen des Sprachlichen zu dringen zeigte sich auch in anderen Methoden, wie zum Beispiel der „Ecriture automatique“, dem „Nouveaux roman“, der psychotropen Literatur sowie den Konzeptionen, Zufallsdichtungen und literarischen Setzungen bei Tristan Tzara. Im zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts häuften sich klassische Mischformen und neuartige, grenzüberschreitende Formulierungen wie das „Poème à voir“ von Guillaume Appollinaire, die „Parole in libertà“ von Filippo Tommaso Marinetti, das Simultangedicht von Richard Huelsenbeck oder die multimedialen futuristischen und dadaistischen Aktionen. Die Möglichkeit einer entgrenzten Literatur führte seither zu eigenständigen Bild-Künstlerkarrieren vormaliger Dichter wie z. B. Jiri Kolár in den vierziger Jahren oder sie mündete in Bewegungen wie die konkrete oder visuelle Poesie, wie sie sich seit dem Beginn der fünfziger Jahre etwa bei Öyvind Fahlström, Daniel Spoerri oder Maurizio Nannucci zeigen.

Die Gemeinsamkeit hinter den Literaturformen, die sich in Bewegung zum Visuellen befanden, formuliert Faust als eine „Ikonisierung der Sprache“⁴⁴. Er führt aus, dass sprachliche Elemente vom Buchstaben über das Wort bis hin zum Text, auch Satzzeichen und andere typografische Zeichen entweder ihrer bildhaften Qualität wegen vorgeführt oder zu visuellen Bedeutungsträgern montiert werden⁴⁵. In den so entstehenden Sprach-Bildern ist die typografische Gestaltung die eigentlich sinnstiftende Vermittlerin zwischen dem, was optisch, also vorerst sprachlos zu erfahren ist und dem, was Sprache dabei benennt. Die sich daraus ergebende Konsequenz, dass Worte Bilder werden, führt laut Faust einerseits über die traditionelle Grenze der Gattung Literatur hinaus. Andererseits belegt sie, dass im 20. Jahrhundert die Bedeutung von Kunstwerken in zuvor kaum gekannter Weise vom Kontext ihrer Erscheinung abhängt, da der Verlust der Sprache als Ausweis des Literarischen aufgewogen wird „durch die Setzung

⁴² Vgl. Louis/Stooss, a.a.O., S. 6.

⁴³ Faust, a.a.O., S. 9.

⁴⁴ Ebd., S. 10.

⁴⁵ Ebd., S. 10 ff.

des nichtsprachlichen Werks in den kulturell vorformulierten Bereich der Literatur“⁴⁶.

Die Bewegung der Literatur in Richtung des Visuellen bezeichnet Faust allerdings zu Recht als „eine marginale Erscheinung“⁴⁷. Da solche Entwicklungen primär auf typografische und grafische Möglichkeiten der Schrift selbst basieren, ist die Literatur bis heute durchgängig nach wie vor fest an dieses Medium gebunden. Etwaige Mischformen leiten sich nach Faust „stärker aus den Erfindungen anderer Gattungen her als aus denen der Literatur“⁴⁸.

Blieben dieser interaktive Prozess und die damit verbundene Problematisierung ihres traditionellen Mediums für die Literatur Randerscheinungen, so wurden sie für die Bildende Kunst zu determinierenden Faktoren. Die Integration der Schrift in die Bildende Kunst bedeutete einen Bruch in der Tradition. Die Grenzüberschreitungen innerhalb der Gattung Bildende Kunst waren im 20. Jahrhundert vielfältig, doch der Integration des Sprachlichen kommt in diesem Rahmen eine herausragende Bedeutung zu.

Faust fasst die Verbindung der visuellen Kunst mit dem Phänomen der Sprache unter den Begriff der Lingualisierung. Er benennt summarisch drei verschiedene Möglichkeiten dieses Begriffs:

1. Die Sprache wird in das Kunstwerk integriert.
2. Sie wird selbst zum „Medium“ der Bildenden Kunst.

Oder

3. Die Sprache existiert neben dem Kunstwerk.⁴⁹ Als äußerste Konsequenz dieser wechselseitigen Durchdringung der Künste bezeichnet Faust folgende Entwicklung: „Erreicht die Literatur im Prozeß der Ikonisierung das Bild, so gelangt die bildende Kunst der Gegenwart in ihrem Bezug zur Sprache zu einer ‚Literatur‘ außerhalb der Literatur. [...] Das Bild (stellvertretend fürs Kunstobjekt) wird zur Sprache und über sie zur ‚Literatur‘.“⁵⁰

Faust verweist weiterhin darauf, dass die Impulse in der Kunstentwicklung, die die traditionelle Trennung durch neue, visuell-verbale Kunstformen aufhoben,

⁴⁶ Ebd., S. 13.

⁴⁷ Ebd.

⁴⁸ Ebd., S. 14.

⁴⁹ Ebd., S. 15.

⁵⁰ Ebd., S. 21.

Fragestellungen aufwerfen nach den Begriffen a) des Kunstwerks und b) des Künstlers bzw. des Nicht-Künstlers.⁵¹

a) Zum Kunstwerk: Die ikonische Begründung, die auf dem Prinzip der Ähnlichkeit basiert, wird ersetzt durch eine Begründung, „die das Werk als ‚präsentatives Symbol‘ versteht“⁵². Das heißt, das Werk ist nicht mehr allein durch den Akt des Sehens zu erfassen, sondern das Sehen benötigt zusätzlich einen Rahmen kontextueller Bezüge. Sehen und Denken sind somit durch das Anbinden an die Sprache als zweitem semiologischem System miteinander verbunden. Dies bedeutet eine prinzipielle Änderung des zuvor gültigen Kunstbegriffs.

b) Zum Künstlerbegriff: Auch der Künstlerbegriff wurde durch die Durchmischung der Künste irritiert. Die Folge waren Gruppenbildungen und Kollektivproduktionen, was von einer gewissen Desorientierung zeugt, welche in der Suche nach Gleichgesinnten mündete. Ein weiteres Merkmal des veränderten Künstlers ist das verstärkte Aufkommen von Doppelbegabungen, wie beispielsweise bei Hans Arp, Kurt Schwitters oder Henri Michaux festzustellen ist. Sie kennzeichnen die Auflösung des an traditionelle Medien gebundenen Begriffs vom Künstler. Durch die Gebundenheit des Werks an die Bedingungen von Produktion und Rezeption fiel die natürliche Begründung der Kunst in der Ähnlichkeit aus. Damit korrespondierte der Ausfall der tradierten natürlichen Begründung des Künstlers. Der Rezipient konnte fortan ein Werk nur noch in Zusammenhängen erfahren, die ihn selbst einschließen. Es entstand eine reproduzierende Rezeption analog zur Produktion.

2. Visuell-verbale Annäherungen im Kubismus: Pablo Picasso, Georges Braque, Juan Gris

Der Kubismus ist in der Geschichte der modernen Kunst die erste Richtung, die die Krise des Wirklichkeitsverständnisses benennt und neue Lösungen aufzeigt. Zugleich mit der im Expressionismus bereits eingeleiteten Abkehr von der tradierten Vorstellung des Sehens dringt bei den Kubisten die Sprache ins Kunstwerk. „Einzelne Wörter oder Buchstaben verkörpern, selber ja von uralter Prägung, im Bildganzen vielleicht so etwas wie den Rand der an Sprache grenzenden bildnerischen Suggestivkraft. Auch umgekehrt zeigt sich die Schrift in gleichsam verstärkter Frequenz, so, als könnte der sprachliche Hinweis in bildhafter Erinnerung besser überdauern.“⁵³, erläutert Jürgen Harten. Mit den Kubisten, später auch den Futuristen und Dadaisten, wurden die Grundlagen dafür geschaffen, dass dieser Grenzbereich der Bildenden Kunst besritten wurde, dass

⁵¹ Ebd., S. 32 ff.

⁵² Ebd., S. 30.

⁵³ Harten, Jürgen u.a. (Hgg.), Neue Malerei in Deutschland. München 1983, S. 23.

sich Literatur und Bildende Kunst einander zwanglos näherten und sich erstmals aufgestellte Grenzen zwischen visueller Repräsentation und verbalen Äußerungen zusehends verwischten.

Der Beginn der Schriftintegration in das Bild war 1911-14, als George Braque, Juan Gris und Pablo Picasso gemeinschaftlich Druckerzeugnisse wie Zeitungsausschnitte, Kinoprogramme, Zigarettenspäckchen, Verpackungsausschnitte oder Werbeanzeigen in ihre „Papiers collés“⁵⁴ einklebten. Sie verwendeten dabei vor allem die Wörter der neuen Zeit im Sinne einer Beschwörung des Großstadtlebens.

Die grundsätzlichen Veränderungen, die zu solch neuartigen Ergebnissen führen konnten, resultierten primär aus einer inneren Konsequenz der Umbruchsformulierungen der Zeit. Ihren Ausgang nahm dieser Umbruch in den Positionen von Cézanne und Seurat, die das Werk als Lösungsversuch der postimpressionistischen Bildkrise betrachteten. In einer Zeit, als die Problematik des ikonischen Bildbegriffs durch die Erfindung der Fotografie, die die Funktion der Wiedergabe übernahm, noch verstärkt wurde, kehrten sie sich erstmals ab vom realistischen Ideal des Zeigens der sichtbaren Wirklichkeit. So erreichte Cézanne die Überwindung des Impressionismus durch die Reproduktion der Natur im Bild versus deren Repräsentation. Durch gestalterische Äquivalente wollte er eine neue, andere Form von Natur schaffen. Auch für Seurat sollte das Bild nicht durch Wiedererkennen erkennbar sein. Zum richtigen Verständnis seiner Bilder bedurfte es theoretischer bzw. methodischer Kenntnisse.

Ein weiterer Umstand für die Übernahme der Schrift ins Bild war die Expansion im Zeitungswesen, die erste moderne Medienexplosion, die ein Gemisch aus Nachrichten, Reportagen und Werbung möglich machte. Die Künstler schöpften aus der Masse der kommerziellen Sensationen und dem sich bis zur Gleichzeitigkeit entwickelnden rasanten Wandel. Das zeitgenössische Bewusstsein schloss dabei die Bedrohungen, welche durch politische Unruhen und die Verlockungen des Konsums entstanden, keineswegs aus. Jeder der Künstler destillierte dabei aus der neuen Zeit sein persönliches Gefühl der Gegenwart und Stimmung heraus. Sehr beliebt war in dieser Zeit eine teilweise von Japan beeinflusste flächige Gestaltung. Besonders in der französischen Reklame herrschte eine enge Synthese mit einer progressiven Ästhetik vor. Bereits Toulouse-Lautrec und Bonnard hatten mit Plakatentwürfen experimentiert, bei denen Schrift und Bild ineinander übergingen.

⁵⁴ Für die sogenannten „papiers collés“ rissen die Kubisten Fetzen aus Zeitungen oder diversen Verpackungen heraus und klebten sie in gemalte Bilder ein. Die Ausschnitte wurden dabei ganz bewusst gewählt, um die lesbaren Wörter zu verändern, ihnen einen neuen Sinn zu geben. Meist wurden sie durch zusätzliche Übermalung noch fester in das (gemalte) Bildgefüge integriert.

In der Radikalität, mit welcher das neue Material eingesetzt wurde, veränderten die Produkte der modernen Massengesellschaft die Kunst nachhaltig. Am meisten angezogen fühlten sich die Künstler durch anonyme Erzeugnisse wie Flaschen- und Verpackungstiketten ohne jeden bewussten künstlerischen Anspruch. Bevorzugte Schrifttypen waren dicke, schwere Groteskschriften. Mit dem Vordringen des Typografischen ging auch ein Vordringen des Alltags ins Bild einher. Die Kubisten paarten damit eine gewisse Nostalgie mit der Vorliebe für banale Elemente des Massendesigns. Buchstaben und Worte (aus Zeitungen, Plakaten etc.) sollten das Bild näher an die Realität heranführen.

Durch die Vorliebe für eine bestimmte Palette von Schriftarten bildete sich in der Bildenden Kunst eine spezielle Poetik moderner Ideogramme heraus. Die Künstler wollten die schnelle Effizienz der Zeit untergraben, indem sie Wörter in Fragmente zerlegten und in neuen Zusammenhängen ordneten. Sie erweiterten ihre Arbeiten um linguistische, konzeptuelle und auch politische Dimensionen, indem sie Worte, die a priori gelesen werden wollen, verrätselten. Zum Verständnis wurden wörtliche Bedeutungen und auch lokale Assoziationen notwendig.

Im Jahr 1911 durchbrach Braque als erster die Stilgemeinschaft mit Picasso und Gris, indem er mit Hilfe einer Schablone die typografischen Buchstabenfolgen BAL bzw. BACH ins Bild integrierte.⁵⁵ Es wurde aber auch mit unzerstörten Wörtern gearbeitet. So erscheint beispielsweise der in vielen Bildern von Picasso, Braque und Gris zerkleinerte und umgedeutete Titel der zu jener Zeit sehr populären Zeitung „Le Journal“ auf Juan Gris' Stilleben „Fantomas“⁵⁶ von 1915 vollständig. Der gemeinte Gegenstand sollte dabei allein durch die Buchstabenfolge evoziert werden. Auf dem Bild von Gris sind lediglich die vagen Umrisse einer Zeitung zu erkennen. Ohne ein gemaltes Abbild wird innerhalb eines Bildes, wie bei diesem Stilleben, auf einer anderen Verständnisebene auf einen bestimmten Gegenstand referiert. Der Betrachter wird dabei auf sich selbst verwiesen. Die teilweise Deformation der Worte thematisiert in der Rezeption den Vorgang des Lesens selbst.

In der Einheit der Bildkomposition entstehen so syntaktische Beziehungen zwischen den Wort- und den eigentlichen Bildelementen. Das kubistische Bild ist meiner Ansicht nach dennoch weit entfernt davon, als Literatur verstanden sein zu wollen. Die sprachlichen Versatzstücke zitieren, wie bereits erwähnt, die gemeinten Gegenstände und machen sie damit zum integralen Bestandteil. So wurde die Welt der Wörter bei den Kubisten vom einfachen Schriftsystem zur

⁵⁵ Zur Bedeutung bzw. Interpretation dieser Buchstabenfolgen vgl. Varnedoe/Gopnik, a.a.O., S. 17.

Zwei Beispiele für diese Bilderreihe sind „Le Portugais“ (Abb. ebd., S. 18, Abb. 2) sowie die „Hommage an J.S. Bach“ (Abb. ebd., S. 18, Abb. 3).

⁵⁶ Vgl. Abb. 3.

parallelen Ordnung, in der Fragmente aus dem bestehenden System zu erweiterten Bedeutungen zusammengeworfen wurden.

Auf dieser Erscheinung basierte der 1912 aufkommende Wettstreit um die künstlerischen Innovationen, der sich in einem bildnerischen Frage- und Antwort-Spiel zwischen Picasso und Braque manifestierte, an dem teilweise auch Gris beteiligt war. Die Wortspielereien traten sowohl in öffentlichem, als auch in privatem Konsens auf.

Die tiefere Bedeutung dieser Arbeiten wirft Fragen auf nach moralischen oder soziologischen Dimensionen sowie der spezifischen Aussagen des einzelnen Druckerzeugnisses. Die moderne Kunst hat, verglichen mit den Jahrhunderten zuvor, ein deutlich umfassenderes Verhältnis zu gesellschaftlichen oder kommerziellen Faktoren.

Was zunächst wie ein Widerspruch klingt, vergleicht man die tradierte Rolle des an die Gesellschaft angepassten Auftragskünstlers mit der Losgelöstheit von jeglicher Konvention der modernen Künstler, erklärt sich durch die wirtschaftliche Seite der Kunst des frühen 20. Jahrhunderts. Aufgrund des originären Anspruchs ihrer Kunst, Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen, mussten die Kubisten als eine der ersten Künstlergenerationen neue Wege suchen, um die Gesellschaft zu erreichen, eine Akzeptanz ihrer Werke durchzusetzen. Sie erkannten in der neuen Kunst eine Macht, geistige Kräfte zu sammeln, die Fantasie des Betrachters anzuregen und innere Erregung zu vermitteln. Dies erreichten sie beispielsweise mit ihren intuitiven Bildideen, Kriegsschlagzeilen unmittelbar neben Werbeanzeigen oder Fragmenten aus aktuellen Schlagern zu platzieren.

Über die Funktion, welche Buchstaben, Zahlen und Zeichen in den kubistischen Bildern innehaben, teilen sich in der Literatur die Meinungen. Zervos, ein Freund Pablo Picassos, hat nach Faust beispielsweise auf einer ausschließlich formalen Dimension der skripturalen Elemente bestanden.⁵⁷ Er sah in den Zeichen nur die Funktion, in der Komposition vorgesehene schwarze Farbwerte zu ersetzen. In eine ähnliche Richtung geht wesentlich später Reinhard Döhl⁵⁸, der die Schriftzeichen bei den Kubisten als entfunktionalisiert bezeichnet. Allerdings räumt er ihnen ein zitierendes Anspielen auf etwas Außerbildliches, nämlich der Sprache, ein. Auch Jürgen Wissmann⁵⁹ betont den formalen Anspruch

⁵⁷ Vgl. Faust, a.a.O., S. 47/48.

⁵⁸ Vgl. Döhl, Reinhard, Poesie zum Ansehen, Bilder zum Lesen?: Notwendiger Vorbericht und Hinweise zum Problem der Mischformen im 20. Jahrhundert, in: Weisstein, Ulrich (Hrsg.), Literatur und bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes, Berlin 1992, S. 158-172.

⁵⁹ Vgl. Wissmann, Jürgen, Collagen oder die Integration von Realität im Kunstwerk. In: Iser, Wolfgang (Hrsg.), Immanente Ästhetik – Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne, München 1966 (= Poetik und Hermeneutik, Bd. 2), S. 327 ff.

der Sprachelemente, verweist aber auf die mögliche Mehrdeutigkeit des Materials.

Von besonderer Bedeutung ist hierzu die Ansicht Daniel-Henry Kahnweilers, der als direkter Teilhaber des Kreises der kubistischen Künstler quasi als deren Sprachrohr zu betrachten ist. Er erläutert am Beispiel eines von Braques „Guitarrespieler“-Bildern: „[Hier] finden sich zum ersten Male Buchstaben. Eine neue Welt von Schönheit hat hier wieder die lyrische Malerei entdeckt, die unbeachtet schlief in den Maueranschlügen, Schaufenstern, Firmenschildern, die in unsern Geisteseindrücken heute eine so große Rolle spielen.“⁶⁰ Kahnweiler erklärt somit die Funktion der Buchstaben schlicht aus ihrer neuen, allgegenwärtigen Präsenz auf Firmenschildern, Plakaten und Werbeanzeigen. Auch Apollinaire als Zeitgenosse sprach für eine Einflussnahme der großstädtischen Umgebung, einem „Zitieren“ von Realitätsfragmenten, als er in einem in der Galerie „Der Sturm“ gehaltenen Vortrag über „Die moderne Malerei“ erklärte, dass Picasso und Braque „Buchstaben von Schildern und anderen Inschriften“ aufnahmen, „weil in der modernen Stadt die Inschrift, das Schild, die Reklame eine sehr wichtige künstlerische Rolle spielen und geeignet sind, in das Kunstwerk aufgenommen zu werden.“⁶¹

Bei aller formalen und ästhetischen Dimension und Interpretierbarkeit kristallisiert sich heraus, dass die kubistischen Künstler, die a priori von den Eindrücken ihrer täglichen Umgebung beeinflusst werden, als Kinder ihrer Zeit der wachsenden alltäglichen Bedeutung von schriftlichem Ausdruck Rechnung trugen. Für diese Beurteilung spricht auch die primär typografische Verwendung von Schrift. Während der handschriftliche Ausdruck späterer Künstler eine völlig andere Aussage intendiert, verwendeten die Kubisten mit Vorliebe gedruckte Schrifttypen, die in ihrer extremsten Ausformung als reale Versatzstücke auftreten.

Im Rahmen des Deutungspielraums lassen sich somit im Ergebnis zwei Schwerpunkte herausstreichen: Die grafische Qualität der Buchstaben zum einen und ihre referenzielle Funktion als Verweis auf die Realität zum anderen: Rein formal betrachtet steht die Schrift im kubistischen Bild für die Verbindung von Sprachintegration und Kunstbegriff. In der freien Beschriftung des Bildes mit Buchstaben, Worten und Sätzen verweist sie auf sich selbst zurück und damit auf das Außerbildliche der Sprache. Durch ihre Fragmentierung weist sie eine syntaktische Beziehung zum Verfahren der kubistischen Abstraktion auf.

Inhaltlich übernimmt die Schrift im kubistischen Bild eine Ersatzfunktion. Sie steht nicht kommentierend oder erläuternd, also bildfremd neben ihm, sondern erscheint als notwendiger Bestandteil. Wörter ersetzen nicht gemalte Gegen-

⁶⁰ Kahnweiler, Daniel-Henry, Der Weg zum Kubismus. Stuttgart, Neuauflage 1958, S. 40.

⁶¹ Vgl. Döhl, a.a.O., S. 160.

stände, vielmehr stehen sie autonom neben ihnen. Damit verweisen sie auf die mediale Unabhängigkeit der Sprache. Man muss Jürgen Harten also zweifellos Recht geben, wenn er betont, dass typografische Fragmente in der kubistischen Malerei nicht nur „den Ton der Inspirationsquelle auf das Bild übertragen“, sondern oftmals direkt „den Dingen das Wort aus dem Mund.“ nehmen⁶².

2.1. Die Bedeutung der Collage⁶³ für die Sprachintegration ins Bild bei den Kubisten

Die für die Kubisten in Bezug auf das Einflechten von Wörtern und Texten ideale Technik war die Collage, von Jürgen Harten als „Tochter der Poesie“⁶⁴ bezeichnet. Nach Harten waren die Bestandteile der Collage den Kubisten doppelt Willkommen: Zum einen fungieren sie als „bedeutungsfreie und kompositionell verfremdete Realien“. Zum anderen verhelfen sie „zur poetischen Anspielung auf mögliche, an die Eigenschaften des Bildes selbst schon verlorene Bedeutungen“⁶⁵.

Nach der Überwindung der Gegenstandsdarstellung⁶⁶ und der Einfügung von Sprachelementen war die Collage die dritte Neuerung der Kubisten. Durch die Collage und die mit ihr einhergehende, bislang direkteste Beziehung der Kunst zu zeitgenössischen Produkten der Alltagswelt tritt eine weitere Radikalisierung des Bruchs mit der bildkünstlerischen Tradition ein. Die nicht-künstlerische Umwelt gelangt real ins Werk, die Kunst wird der Wirklichkeit assimiliert. Im montierten Werk wird so die natürliche Begründung des Kunstwerks als aus der Natur des Künstlers entspringende Entäußerung in Frage gestellt.

Durch Zeitungsausschnitte und andere bedruckte Papierstücke wird die Sprache in der kubistischen Collage in Form von Realmaterialien ins Bild eingeführt. Die Texte und Ausschnitte sind im fertigen Kunstwerk für den Betrachter allerdings nicht mehr in ihrer ursprünglichen Form lesbar. Da sie als Teil eines kubistischen Bildes fungieren, müssen sie in ihrer Bedeutung verändert werden. Neben der Verminderung der Lesbarkeit verfolgt die kompositionelle Verarbeitung der

⁶² Harten, a.a.O., S. 22.

⁶³ Der Begriff der Collage wird hier als Überbegriff für das verwendet, was bei den Kubisten vielfach als „Papier collé“ bezeichnet wird. Der Unterschied liegt darin, dass ich den „Papiers collés“ Realmaterialien in das gemalte Bild eingebunden werden und damit nicht allein Ausdrucksträger sind. Diese Unterscheidung soll an dieser Stelle erwähnt, aufgrund der inhaltlichen Nähe die Collage jedoch als Überbegriff benannt werden.

⁶⁴ Harten, a.a.O., S. 22.

⁶⁵ Ebd.

⁶⁶ Zum Aspekt der kubistischen Überwindung der Gegenstandsdarstellung zugunsten einer Rückführung auf die geometrischen Grundkörper vgl. Kahnweiler, Der Weg zum Kubismus, a.a.O. Er wird aus gegebenem Grund in dieser Arbeit nicht weiter ausgeführt.

Schriftauszüge auch den Zweck des Vorführens vom Materialcharakter des gedruckten Wortes. So entsteht eine kontextuelle Spannung zwischen der Bedeutung der Schrift in der Realität und derjenigen innerhalb des Kunstwerkes. Beim Einsatz von Realmaterialien ist nicht die Botschaft des Textes, sondern das Medium als Träger dieser Botschaft Bestandteil des Bildes. Am nachfolgenden Bildbeispiel von Hannah Höch wird dies noch deutlicher werden⁶⁷.

Die Integration von Sprache und diejenige von Realmaterialien stehen in engem Zusammenhang miteinander. Für das Kunstwerk an sich bilden sie zwei Gefahren: Zum einen ist es wichtig, dass die Balance zwischen Malerei und Literatur gehalten wird. Die integrierten Texte überschreiten auch in der reduziertesten Form häufig den Umfang von Gedichten oder kurzen Prosatexten. Durch ein Übergewicht der literarischen Ebene besteht die Möglichkeit des Überkippens in die Literarisierung, die Bildelemente laufen Gefahr, als Illustration missverstanden zu werden. Die zweite Gefahr besteht im Verlust des Kunstwerkcharakters durch die Realelemente. Ein Missverständnis könnte in diesem Fall in der Anschauung des Werkes als Ansammlung, etwa im Sinne eines Quodlibet, auftreten. Beide Punkte stehen im Widerspruch zur kubistischen Vorstellung des Bildes als autonomes Objekt.

Die kubistischen Assemblagen, die „Papiers collés“, zeigen, wie die Aufgeschlossenheit gegenüber unbeachteten Möglichkeiten, wie sie in trivialen und vertrauten Dingen liegen, zu bemerkenswerten Veränderungen führen konnte. Die Wirkungsgeschichte des Kubismus zeigt, wie die Arbeit mit gedruckten Wörtern mehreren Dingen gleichzeitig eine Grundlage bieten konnte: Neue Kunstformen und wirksame Formen der Massenverführung gingen ebenso daraus hervor wie Ausdrücke des Protestes und der Kritik oder triviale Dekorationsstile. Die Trennung dieser Dinge ist seit dem Kubismus kein Thema mehr, sie existieren nebeneinander, befruchten, bekämpfen und ergänzen sich gegenseitig, bis sie schließlich wieder Neues hervorbringen.

2.2. Pablo Picassos „Vieux-Marc-Flasche, Glas und Zeitung“⁶⁸

Dieses 1913 entstandene „Papier collé“ von Picasso zeigt als anschauliches Beispiel ein typisch kubistisches Zusammenspiel zwischen handschriftlichen und gedruckten Buchstaben, gemalten und collagierten Teilen sowie kubistischen Formelementen.

Schrift taucht hier formal unterschiedlich, aber jeweils in ähnlicher Funktion auf: Sie evoziert nicht gemalte oder nur schemenhaft angedeutete Gegenstände

⁶⁷ Vgl. hierzu Kap. II, 2.2.

⁶⁸ Vgl. Abb. 4.

und ersetzt diese. Die Schrift wird damit zum bildimmanenten Bestandteil des Werks.

Picasso experimentiert in diesem Stilleben mit drei verschiedenen Möglichkeiten, einen Gegenstand darzustellen. Zunächst das Glas: Es ist auf den ersten Blick kaum zu erkennen, versteckt sich bei näherem Hinsehen links hinter der Zeitung. Das Glas, per se üblicherweise unbeschriftet, hat der Künstler folglich rein malerisch dargestellt.

Die Wein- oder Spirituosenflasche ist ein Konsumgegenstand, der nicht primär als Schrifträger fungiert, aber in der Regel über eine Beschriftung verfügt. Die Flaschenetikettierung spricht die Sprache der Zeit, ist geprägt von Industrie und Massenproduktion. Die Vieux-Marc-Flasche kommt hier also in doppelter Funktion zum Zug: als Konsumgegenstand und gleichzeitig als Informationsträger. Den Konsumgegenstand an sich deutete der Maler zeichnerisch an, den genauen Inhalt bezeichnete er zusätzlich schriftlich. In leicht gebogener, der realen Form der Flasche angelehnter Schrift wählte Picasso hier vermutlich dieselben akzentuierten Druckbuchstaben, mit denen auch das Etikett der Originalflasche bedruckt war.

Die Flasche erreicht damit verschiedene Verständnisebenen: Es wird ohne Umschweife und bildintegral geklärt, was in der Flasche befindlich ist. Es besteht ein direkter Hinweis auf den Massenkonsum, der durch die Etikettierung als eine Errungenschaft der Industrie noch verstärkt wird. Darüber hinaus verweist die Schrift auf sich selbst zurück, auf ihre neu aufkommenden Möglichkeiten sowie ihre Anpassungsfähigkeit, die sie in fast alle Bereiche des Alltags drängen ließ.

Die im Stilleben dargestellte Zeitung weist formal eine andere Form der Schriftintegration in das Bild auf. Der eingefügte reale Zeitungsausschnitt stellt sich in Pars pro toto-Manier selbst dar. Der Titel der seinerzeit populärsten Zeitung „Le Journal“ war eines der Lieblingsmotive der Kubisten. Mit ihm wurde gespielt, er wurde zusammengezogen, gekürzt und mit neuen Bedeutungsassoziationen behaftet.

Robert Rosenblum, der sich mit den versteckten Rätseln hinter den Wortspielen beschäftigte, war einer der ersten, der feststellte, dass die auf diesen kubistischen Bildern zu sehenden Worte wörtlich gelesen werden wollen, es sich damit um regelrechte Sprach-Bilder handelte.⁶⁹ Durch die Aufnahme von aus den täglichen Medien entnommenen Wörtern erweiterten Picasso, Braque und Gris ihre Arbeiten nicht nur konzeptuell, sondern auch um eine linguistische sowie eine politische Dimension. Zum Verständnis der Werke wird es erforderlich, die

⁶⁹ Rosenblum, Robert, Picasso and the Typography of Cubism. In: Penrose, Roland/Golding, John (Hgg.), Picasso in Retrospect. New York/Washington 1973, S. 33-47.

wörtliche Bedeutung sowie die lokalen, temporalen und persönlichen Assoziationen zu enträtseln, die mit den ausgewählten Wörtern zusammenhängen.

So kürzte Picasso auf dem vorliegenden Bild beispielsweise den Titel der Zeitung „Le Journal“ zu „Le Jour“ (der Tag) zusammen. Zum einen wird der Betrachter durch diese Fragmentierung auf sich selbst verwiesen: Die Deformation des Wortes thematisiert den Vorgang des Lesens selbst. Darüber hinaus destillierten die Kubisten aus den vorliegenden Zeitungen in der Regel das heraus, was ihrer Stimmung entsprach oder sie gerade ansprach. Neben der Beschwörung des modernen Großstadtlebens, wofür die Zeitung generell steht, könnten die Worte „Le Jour“ demnach als Metapher für Aktualität, schnellen Wechsel und die Stimmung eines Tages, die in dem vermutlich am selben Tag fertig gestellten Bild festgehalten wird, gelesen werden. Aus dem Bild spricht eine Leichtigkeit und ein Lebensgenuss, gleichzeitig wird der schnellebigen und veränderlichen Welt ein Spiegel vorgehalten.

Auch Reinhold Hohl nennt Bildwitze und Wortspiele bei Picasso in einem Zug mit Komposition und Formelementen. Er habe „alles der mehdeutigen Bildausage dienstbar gemacht: dem „trompe l’esprit“ [...]“⁷⁰. Hohl schreibt weiter, es gehe in Picassos Kunst „in der Tat um auswählendes Sammeln unterschiedlicher Wahrnehmungen und um jenes Verständnis der Wirklichkeit und ihrer betrachteten Erscheinung, das durch das Zusammen-Lesen und Zusammen-Sehen ermöglicht wird.“⁷¹ Tatsächlich besteht eine syntaktische Beziehung zwischen dem Lesen der Schrift und dem Entschlüsseln des Bildes. Die beiden Rezeptionsebenen verschmelzen zum sich ergänzenden Vorgang, es entsteht eine visuell-verbale Einheit.

Am vorliegenden Bild zeigt sich, dass die Schönheit des kubistischen Bildes auch die Ablesbarkeit seines Produziertseins umfasst. Gerade das visuelle Auffangen von Realmaterial veranschaulicht, wie die Sprache als eigenständiges Medium ins Bild eindringt - und zwar nicht analog tradiert Wort-Bild-Beziehungen, sondern als innovative Verbindung, die wiederum das Resultat einer inneren Konsequenz des neuen Kunstbegriffs ist. Im Widerspruch gegen eine Schein-Natürlichkeit widerspricht das kubistische Kunstwerk zum ersten Mal seit der Renaissance der Legitimation des Bildes als Abbild oder Fiktion der Wirklichkeit.

⁷⁰ Reinhold Hohl, Picassos Intelligenz. In: Ernst Beyeler (Hrsg.), Picasso. 1881- 1981, Ausst.kat. Basel 1981, S. 12-19, S. 15.

⁷¹ Ebd., S. 16.

3. Der Kunstbegriff des Futurismus und seine Bedeutung für die Bild-Sprach-Beziehung in der Kunst

Der Kubismus brachte einen radikalen Umbruch des Kunstbegriffs mit sich, der über die Grenzen der Gattung hinaus wirksam wurde. Am Futurismus zeigt sich erstmals deutlich, wie eng die Gattungen zusammengerückt waren. So entwickelte sich die futuristische Malerei aus einer literarischen Bewegung, die wiederum eine Folge der malerischen des Kubismus war. Das Ergebnis war ein Miteinander der Gattungen auf den Ebenen der Konzeption, der Erscheinung und des künstlerischen Verfahrens, wie es in der Geschichte der Kunst zuvor nie vorstellbar war. Erstmals wurde die traditionelle Trennung der Künste in Frage gestellt, der Kunstbegriff des Bildes geriet ins Wanken. Die Schrift wurde zum wesentlichen Bestandteil neben der Komposition, die futuristischen Text-Bilder waren ebenso Bild wie Text.

Zunächst nahmen die Literaten den gedanklichen Anstoß der Kubisten auf und verarbeiteten ihn in ihrer Gattung. Guillaume Apollinaire beispielsweise fügte in seinen „Calligrammes“ Sätze von Freunden aus Kaffeehausgesprächen oder Zeilen von Plakatwänden ein. Er nahm in diesen „Poèmes-conversations“ damit das Zufallsprinzip der kubistischen Bilder bewusst auf.

1909 begründete Marinetti die zunächst literarische Bewegung des Futurismus. In seinem „Technischen Manifest der futuristischen Literatur“ erklärte er den „Vers libre“, den grammatikalisch unabhängigen freien Vers, für überholt und begründete die „Parole in libertà“, die befreiten Worte, bei denen die syntaktischen Zusammenhänge gänzlich zerstört wurden.⁷² Erklärte Manifestationen Marinettis waren in diesem Zusammenhang unter anderem die Beschleunigung des Lebens, die gleichzeitige Abscheu vor Altem und Bekannten und die Liebe zur Gefahr sowie das Gefühl, die Welt schrumpfe durch die Geschwindigkeit zusammen. Folgender Auszug aus dem „Technischen Manifest“ fasst das futuristische Weltgefühl zusammen: „Die Menschen haben nacheinander das Gefühl für das Haus, das Gefühl für das Stadtviertel, in dem sie wohnen, das Gefühl für die Stadt, das Gefühl für die geografische Zone, das Gefühl für den Kontinent erworben. Heute besitzen sie das Gefühl für die Welt. Es hat für sie wenig Sinn zu wissen, was ihre Vorfahren taten, aber sie müssen wissen, was ihre Zeitgenossen auf der Erde tun. Daraus ergibt sich für den einzelnen die Notwendigkeit, mit allen Völkern der Welt in Verbindung zu treten. Deshalb muß sich jeder als Mittelpunkt fühlen, Richter und Motor des erforschten und unerforschten Alls. Das menschliche Gefühl nimmt gigantische Ausmaße an, es besteht dringende

⁷² Vgl. hierzu Marinetti, F.T., Zerstörung der Syntax, Drahtlose Fantasie, Befreite Worte, Die futuristische Sensibilität. In: Apollonio, a.a.O., S. 119-130.

Notwendigkeit, jeden Augenblick unserer Beziehungen zur ganzen Menschheit zu bestimmen.“⁷³

Die Begründung der befreiten Worte lag genau in dieser Schnelligkeit der neuen Welterfahrung. Marinetti erklärte sein Anliegen an folgendem Beispiel: Der ruhelose, in Erregung befindliche Mensch verzichtet als erstes auf einen komplizierten Satzbau und das Ausfeilen und Nuancieren seiner Rede. Er wirft stattdessen in aller Eile eine auf das Wesentliche reduzierte Aussage über seine Seh- Gehör- und Geruchsempfindungen hin. „Einzigste Sorge des Erzählers: alle Vibrationen seines Ichs wiederzugeben.“⁷⁴

Das Bedürfnis nach einer lakonischen Ausdrucksweise entsprach nach Marinetti nicht nur den Gesetzen der Geschwindigkeit, sondern auch den vielhundertjährigen Beziehungen zwischen Publikum und Dichter, die er mit einer Beziehung zwischen Freunden verglich: Zur Verständigung genügen einige hingeworfene Worte.

Im Folgejahr schloss sich die Malerei den erklärten Zielen Marinettis an. Den von Marinetti propagierten hingeworfenen Worten entspricht in der Malerei die Reduktion und Fragmentierung kompositorischer Elemente sowie das Gefühl der Gleichzeitigkeit in der Bewegung. Allerdings wurde erst in einer zweiten futuristischen Phase, mit der Aufnahme der kubistischen Bildsprache ein integrierter Kunstbegriff formuliert, der auch die Lingualisierung beinhaltet. In den Bildern der Futuristen waren zwar bereits vor der Auseinandersetzung mit den Kubisten sprachliche Elemente vorhanden, allerdings lediglich mit abbildhaftem Charakter. Ein Beispiel hierfür ist Boccionis „Rissa in Galleria“⁷⁵ von 1910, wo das Wort „CAFF“ noch in ikonenhafter Abbildung eines Kaffeehaus-Schildes eingefügt wurde. Der futuristische Umbruch war hier noch nicht vollzogen.

Für die futuristischen Künstler wie Carlo Carrà, Umberto Boccioni oder Giacomo Balla war die Konsequenz der kubistischen Neuerungen eine Umdeutung der in den „Papiers collés“ verwendeten Silben durch die Reduktion auf Laute in Lautmalereien. Varnedoe/Gopnik begründen den Erfolg der Futuristen gar damit, dass sie die Absichten der Kubisten nicht erfasst, sondern im Gegenteil deren Botschaft kreativ missgedeutet hätten. Der Kubismus müsse den Futuristen aus einem Mangel an Statements wie eine „Sprache ohne Ideologie“ erschienen sein.⁷⁶

Formal griffen die Futuristen eine Reihe von kubistischen Aperçus auf und blähten diese zu etwas Programmatischem auf. Beispielsweise wurde die von den Kubisten bevorzugte Technik der Collage oder Assemblage als ideale Form ent-

⁷³ Ebd., S. 122.

⁷⁴ Ebd., S. 123.

⁷⁵ Vgl. Ballo, Guido, Boccioni. Mailand 1978 (= I Maestri del Colore 78), Abb. 5. XII.

⁷⁶ Vgl. Varnedoe/Gopnik, a.a.O., S. 34.

deckt, um den Kürzelstil als Symbolisierung des Denkens des modernen Menschen optisch darzustellen. Hatten die Kubisten mit den in die Bilder eingebrachten Wörtern der sichtbaren Welt zugehörige Objekte bezeichnet, so standen die Wörter der Futuristen für Ideen, zur summarischen Darstellung fiktiver, unsichtbarer Dinge. Wörter wurden somit zu Elementen einer neuen Sprache progressiver und militanter Zweckmäßigkeit.

Der Kubismus sah die Integration von Alltagssprache als innerästhetisches Problem an. Sein Kunstbegriff wurde aus einer nachvollziehbaren Konzeption abgeleitet, die neben die eigentliche Erscheinung der Werke trat. Diese Auffassung einer „*peinture conceptuelle*“ ist mitbestimmend für entsprechende Aspekte der Concept Art, wie sich später noch zeigen wird⁷⁷.

Im Zentrum des Futurismus stand dagegen das Verhältnis Kunst-Leben. Die Futuristen versuchten Kunstwerk und Lebenspraxis zu verbinden und damit Individuum und Gesellschaft zu verändern. Die Kunst wurde damit in eine Gesamtkonzeption integriert, die eine Totalität in Form von Lebensform, Aktion und Geste anstrebte. Durch die simultane Integration von Sehen, Denken, Hören und Fühlen ins Bildgefüge wandten sich die Futuristen gegen die Starre des Kubismus. Neben den unmittelbar folgenden Bewegungen des Dada und des Surrealismus ist in der zweiten Jahrhunderthälfte vor allem die Happening-Bewegung auf die Errungenschaften der Futuristen zurückzuführen.

Kennzeichnend für die futuristische Bild-Sprachintegration war das Ineinanderfließen der Wörter mit dem Ziel, die bis zur Gleichzeitigkeit sich immer schneller entwickelnde moderne Welt einzufangen, in der Mensch, Maschinen und andere Gegenstände untrennbar miteinander zu verschmelzen schienen. Das Resultat war, dass die Worte je nach Rezipient verschiedenste Assoziationen zuließen.

Es ist festzustellen, dass die Integration von Sprache ins Bild im Futurismus ganz im Sinne der „*Parole in libertà*“ zur Lingualisierung führte, bei der das Bild zum Text wurde. Die Schrift im Bild verdeutlicht die von Marinetti manifestierte Gleichzeitigkeit zwischen Gesehenem und Gehörtem, bzw. intuitiv und rational Greifbarem. Die Sprache war als ein Stück einer Realität zu verstehen, in der eine Simultaneität der Wahrnehmungen auf den Menschen einstürzte. Die Schrift war damit Proklamation und Demonstration der neuen Werte.

Die totale Malerei der Futuristen forderte alle Sinne. Es entwickelte sich eine neue Mischkunst, die sich in Begriffen wie „*Dipinto parolibero*“ oder „*Poema pittorico*“⁷⁸ äußerte. Literarische Elemente wurden ins Bild eingefügt, ohne dass jedoch der Begriff des Bildes aufgegeben wurde. Das Bild fungierte somit als Träger verbaler Botschaften. Die Sprachelemente wurden dabei ohne Berück-

⁷⁷ Vgl. hierzu Kap. III, 4.

⁷⁸ Martin, Marianne W., *Futurist Art and Theory 1909-1915*. Oxford 1968, S. 163.

sichtigung ihrer eigentlichen Funktion als verbales System in eine Reihe fremder Materialien eingereiht. Nach Severini wurde die Sprache bei den Futuristen aus dem „Verlangen nach absolutem Realismus“ eingesetzt: „Verwendung von onomatopoetischen Zeichen, befreiten Worten und jeder möglichen Art von Material, um den Realismus [sc. zu verstehen im Sinne des futuristisch sensiblen Erfassen der Realität] zu verstärken.“⁷⁹

3.1. Carlo Carràs „Manifestazione Interventista“

Im Jahr 1914 entstand Carlo Carràs Collage „Manifestazione Interventista“⁸⁰. In dem Werk, von Louis/Stooss als „Inkunabel der italienischen Moderne“⁸¹ bezeichnet, nahm Carrà Bezug auf die politischen und zivilen Unruhen in Italien zu Beginn des ersten Weltkriegs.

Das Werk, eine Collage, ist aufgebaut aus spiralförmig zusammengefügt Sprachelementen. Die teils aus Zeitungen ausgeschnittenen, teils vom Künstler selbst geschriebenen Worte und Ausrufe erwecken den Eindruck einer sich wild um ein Zentrum drehenden Spirale.

Im Herausstellen eindeutig identifizierbarer Botschaften, die optisch die Wirkung eines diskursiven Gesprächs hervorrufen, wird hierbei die futuristische Überwindung des von den Kubisten begründeten Bildbegriffs deutlich. Auf gegenständliche Formen oder die Andeutung von diesen durch substituierende verbale Begriffe, wie sie die Kubisten verwandten, wird gänzlich verzichtet. Diese Art der Lingualisierung führt dazu, dass das Bild tatsächlich zum Text wird.

Durch den Eindruck des gleichzeitigen Sprechens verschiedener Stimmen wird Boccionis Prinzip der Simultaneität deutlich. Die Sprachelemente beziehen sich auf eine Mitte, von der aus sie sich spiralförmig nach außen entwickeln. Die spiralförmige Anordnung der Schriftelemente fungiert gleichzeitig als Symbol des Kosmos, der den Menschen mikroskopisch klein erscheinen lässt.⁸²

Die verwendeten Sprachelemente bestehen teils aus gemalten bzw. geschriebenen Wörtern und Buchstaben, zum Großteil aber aus vorgefundenen Realmaterialien. Durch die primäre Auswahl von Zeitungs- und Prospektausschnitten wird

⁷⁹ Apollonio, Umbro, Der Futurismus. Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution 1909- 1918, Köln 1972, S. 166/167.

⁸⁰ Vgl. Abb. 5.

⁸¹ Louis/Stooss, a.a.O., S. 16.

⁸² Die Spirale war für die Futuristen Sinnbild des Lebens, sie symbolisierte das neue, universelle Leben, in dem der Mensch nicht mehr im Mittelpunkt stand. Vgl. hierzu Baumgarth, Christa, Geschichte des Futurismus. Reinbek 1966.

die Person des Künstlers reduziert auf die des Selektierenden und Ordnenden. Die Collage fungiert so als Integration eines ausgewählten Teils der Realität. Die Realelemente besitzen allerdings nicht mehr die Bedeutung, die sie ursprünglich besaßen, sondern sie sind vom Rezipienten im veränderten Kontext des futuristischen Symbolmodus zu lesen und dadurch zu begreifen. Das Lesen wird zum unumgänglichen Vorgang bei der Betrachtung futuristischer Werke.

In den unterschiedlichen Schrifttypen und -größen klingen indessen bereits die lautmalerischen Töne des Dadaismus an. Besonders die nachträglich hinzugefügten Modifizierungen des Sprachmaterials, die sich in Vokal- und Konsonantenanhäufungen äußern, können als Versuch des Künstlers angesehen werden, Emotionen expressiv auszudrücken. Durch die Veränderungen in der Typografie wird das An- und Abschwellen von Lauten intendiert, die Schrift wird zur Vermittlerin von Geräuschen. Empfindungen, Ideen und spontane Äußerungen werden dem Betrachter in appellativer Funktion entgegen geschleudert.

Ein Beispiel für diese Behaftung der Sprache mit Emotion und Laut ist das links von der Mitte im Vordergrund eingefügte Wort „Sirene“, welches dynamisch verstärkt wird durch das Visualisieren der Lautzeichen „HUHUHU...“. Die Sprache verstärkt hier den Gegenstand mit dem Laut, den er erzeugt. Kompositionell gegenläufig zur im Bild vorherrschenden Spiralförmigkeit eingesetzt wird zusätzlich die durchdringende Signalwirkung der Sirene verdeutlicht. Während bei Braque die Gegenstände sprachlich lediglich zitiert wurden, werden sie bei Carrà nacherlebt. Die Analyse des Gegenstandes, hier der Sirene, geht auf dessen Kosten - das heißt, er wird getötet zugunsten der Empfindung, die er auslöst. Die Kubisten hingegen hielten den Gegenstand am Leben, töteten aber die Emotion. Während die Kubisten also Begriffe hatten, die über einem Gegenstand standen, befanden sich die Futuristen *im* Gegenstand, lebten seinen Entwicklungsbegriff.

Die Sprache ist in diesem Bild abhängig vom Kompositionsschema. Die durcheinander wirbelnden Sprachketten werden geordnet, indem sie in die spiralförmige Anordnung gezwungen und damit systematisiert werden. Damit wird das futuristische Grundprinzip deutlich: Die durch die Realelemente symbolisierte Wirklichkeit ist Chaos. Nur durch die futuristische Komposition ist eine Ordnung dieses Chaos möglich, was auch inhaltlich durch die Bevorzugung von futuristischem Sprachmaterial verdeutlicht wird. Die Sprachelemente, politische Parolen (z. B. *EVIVA...*), futuristische Zeitschriften- und Werktitel (z. B. *LA CERBA*) sowie Zentralbegriffe (z. B. *ITALIANA*), stammen vorwiegend aus dem Umkreis der futuristischen Bewegung. W.M. Faust stellt vor diesem Hintergrund ergänzend fest, dass das Odol-Etikett unten links im Bild „die Aura der

Reinigung“ aufnehmen. Zugleich beziehe „es sich auf das „Schmecken“, so wie die Musiknoten im Bild auf das „Hören“ verweisen.“⁸³

Wolfgang Faust spricht von diesem Bild als „wichtigstes Werk für die neuen Möglichkeiten einer Verbindung von Bild und Sprache“⁸⁴ Es wird zum Beleg einer Weltanschauung, derjenigen der Futuristen, und erhält seinen Sinn durch aktuellen Wirklichkeitsbezug. Mit einer zuvor unbekannten Radikalität stellt die Sprachintegration hier einen Bezug her zwischen einer spezifischen historischen Situation und einem darin erwachsenen Symbolmodus. In der engen Synthese zwischen Sprachelementen und Komposition werden wirkliche Realität und futuristisches Realitätsmodell miteinander verquickt. Als Text wird das Bild zur futuristischen Utopie.

In „Manifestazione interventista“ vereint Carrà die Bildende Kunst mit der Literatur. Das Bild ist nicht analog zur Schrift zu verstehen, sondern es begreift sich selbst als visualisierten Text. Der Vorgang des Lesens wird unterstützt durch Komposition und farbliche Akzentuierung, durch welche die Sprache eine zusätzliche emotionsgeladene Kraft erfährt. Die Bedeutung der Sprachelemente wird darüber hinaus durch typografische und ortografische Modifizierungen verändert. Die so entstehende Einheit von Sprache, Komposition und Farbe zeigt in Form dieses Text-Bildes deutlich die futuristische Vorstellung der Totalität eines Kunstwerks, wie sie Boccioni meines Erachtens nicht treffender hätte zum Ausdruck bringen können als mit folgenden Worten: „Keine Angst ist dümmere als die, die uns fürchten läßt, die Kunstgattungen, die wir ausüben, zu überschreiten. Es gibt nicht Plastik, Musik, Dichtung. Es gibt nur Schöpfung!“⁸⁵

4. Formen und Zeichen bei Paul Klee am Beispiel des „Bayerischen Don Giovanni“

Nach den bahnbrechenden Errungenschaften der Kubisten und Futuristen schwang sich im zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts ein Kreis moderner Künstler auf, der bereit war, mit einem neu erwachten Selbstbewusstsein radikal mit allen bisher geltenden Regeln der Kunst zu brechen.

Paul Klee war einer von ihnen. Nachdem er im April 1912 in Paris die neue kubistische Kunst gesehen hatte, schrieb er an Kubin: „Von Paris habe ich allerdings allerlei starke Eindrücke mitgebracht. So sehr ich die neuesten Bestrebun-

⁸³ Faust, a.a.O., S. 106.

⁸⁴ Ebd., S. 103.

⁸⁵ Boccioni, Umberto, Die futuristische Bildhauerkunst. In: Apollonio, a.a.O., S. 71.

gen auch gerade da schätzen lernte, sehe ich doch ein, daß ich weniger forschen, und noch mehr als bisher an die Ausarbeitung des Persönlichen gehen sollte.“⁸⁶

In einer Zeit, als das wechselseitige Durchdringen der Gattungen bildende Kunst und Literatur entdeckt und in großem Umfang experimentell angewandt wurde, entwickelte Paul Klee unter Aufnahme verschiedener Einflüsse von Expressionismus, Kubismus und auch Futurismus seine ganz persönliche Note. Was Paul Klee für diese Arbeit besonders interessant macht, ist die Tatsache, dass sich seine Kunst immer wieder um den Themenkomplex des Schreibens drehte. Man kann bei ihm durchaus von einer doppelten Begabung – im bildnerischen wie im schriftstellerischen Bereich – sprechen, die in seinen Werken häufig zusammenfließt.

In der Literatur ist die auffallende Beziehung von Klees Bildern zur Schrift zwar bekannt und akzeptiert, die Gesamtrolle der Sprache in seiner bildenden Kunst wird dabei jedoch stark vernachlässigt. Häufig findet nicht einmal eine Unterscheidung statt zwischen lesbaren Buchstaben und skripturalen Linien und Kritzeleien oder Piktogrammen. Es ist daher auf die Dissertation von Marianne Vogel⁸⁷ hinzuweisen, die als erste einige Wort-Bild-Kombinationen von Klee im Gesamtkontext untersucht und in kritischer Betrachtung zu Zeit und Umgebung des Künstlers beurteilt hat. Sie schließt dabei auch die wenigen Erklärungen Klees über die Verwendung von Buchstaben ein, um die Absichten des Künstlers so weit als möglich darzulegen.

Vogel führt fünf im Werk des Künstlers zentrale Wort-Bild-Thematiken an: Die Anwesenheit von Buchstaben auf der Bildfläche, die Kombination von einem Gedicht oder Text in einem Bild, Illustrationen zu existierender Literatur, die Schriftbilder Klees im Sinne des von in Farbe Setzens von Gedichten und die Bildtitel. Sie analysiert besonders genau die erste und in der Literatur am meisten vernachlässigte der genannten Kategorien. Aufgrund ihrer unmittelbaren Verbindung von Wort und Bild auf der Bildfläche zeigt sich diese über dreihundert Bilder umfassende Kategorie auch für die vorliegende Arbeit als die prägnanteste.⁸⁸

Das Sprach-Bild-Werk Paul Klees beschränkte sich nicht, wie bei vielen anderen Künstlern, auf einen kurzen Zeitabschnitt, sondern war sein Leben lang fester Bestandteil seines Bildrepertoires. Zwischen 1912 und 1914, mit dem Über-

⁸⁶ Glaesemer, Jürgen, Paul Klees persönliche und künstlerische Begegnung mit Alfred Kubin, in: Paul Klee. Das Frühwerk 1883-1922. Ausst.kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1979/80, 1979, S. 63-79, S. 63.

⁸⁷ Vgl. Vogel, Marianne, Zwischen Wort und Bild. Das schriftliche Werk Paul Klees und die Rolle der Sprache in seinem Denken und in seiner Kunst. Diss. Leiden, München 1992 (=Beiträge zur Kunstwissenschaft, Bd. 43).

⁸⁸ Die Angabe von über dreihundert Bildern stützt sich auf die Auswertung der Fotothek der Paul-Klee-Stiftung in Bern von Marianne Vogel.

gang von einer abbildenden zu einer darstellenden Kunst, fanden sich erstmals Buchstaben und Wörter in seinen Bildern. Die lesbaren Schriftzeichen stellten dabei einen geringen Anteil unter einer weit größeren Anzahl von Grenz- und Mischformulierungen zwischen Buchstabe und Form, Schriftzeichen und Symbol, Wort und schriftähnlicher Linie dar. Klee liebte es, Wörter oder Buchstaben durch sie verbindende Linien oder andere Formelemente zu verschleiern, so dass die Unterscheidung zwischen lesbarem Schriftzeichen und nicht-verbalem Element teilweise schwerfällt. So existieren in Klees Werk unzählige aus buchstabenähnlichen Linien bestehende Formen, die sowohl als figuratives Element als auch als Buchstaben gesehen werden können. Der Betrachter ist häufig erst mit Hilfe des Bildtitels in der Lage, das Bild richtig zu lesen. In der Variation von Buchstaben- und Wortkombinationen zeigte der Künstler eine ingeniose Fantasie. Er experimentierte mit verschiedensten Materialien, Techniken und Typografien, wobei er Größe, Bildposition und Grad der Erkennbarkeit der Schriftzeichen unerschöpflich abwechslungsreich gestaltete.

In den meisten Bildern lässt sich feststellen, dass die Buchstaben nicht für sich allein stehen, sondern im Zusammenhang mit einem bildintegralen Gegenstand oder dem Titel. Selten findet sich daher auch nur ein einziger Buchstabe oder ein einziges Wort. Inhaltlich lässt sich bei den Schriftzeichen meistens ein gewisses Bedeutungsschema erkennen, welches Vogel recht ausführlich erläutert.⁸⁹ So verweisen Worte und Buchstaben häufig auf persönliche Assoziationen des Künstlers wie etwa die Initialen der beiden Namen einer Katze Klees auf dem Bild „Gemälde eines Katers“⁹⁰ von 1919. Andere Worte beinhalten etwa Ausrufe oder Hinweise auf das Gemalte. Ein Teil der Worte ist auch einfach frei erfunden. Die einzelnen Bilder sind in der Regel Produkte eines situativen Entstehungskontextes. Laut Vogel wäre es aus diesem Grund nicht korrekt, die Bedeutung einzelner Bilder im Zusammenhang mit anderen Bildern zu suchen.

Die Schriftzeichen in den Bildern Klees ziehen den Betrachter magisch in ihren Bann. „Wenn sie weggedacht werden“, so Vogel, „entsteht das Gefühl, als wäre ein Fenster auf der Bildfläche entfernt worden.“ Als Ursache hierfür führt sie ganz richtig die Tatsache an, „dass Buchstaben aus einem System stammen, das eine beschränkte Anzahl Elemente mit klar umschriebener Gestalt umfaßt.“⁹¹ Ob ihre weitere Vermutung richtig ist, dass andere, nicht dem Schriftbereich angehörige Formen aufgrund ihrer Unfassbarkeit weniger anziehend auf den Betrachter wirken, sei dahingestellt. Richtig und wichtig aber ist die erste Beobachtung, die übrigens die Wirkung von Schriftzeichen im Bild grundsätzlich betrifft, dass nämlich ausschließlich Buchstaben für den Rezipienten eine exakte, wiedererkennbare grafische Form und auch Bedeutung haben. Nur bestimmte von jedem (der jeweiligen Sprache kundigen) Betrachter gleichermaßen erkenn-

⁸⁹ Vgl. Vogel, a.a.O., S. 129.

⁹⁰ Abb. in ebd., Abb. 8.

⁹¹ Ebd., S. 133.

bare Worte können die Interpretation in eine eindeutig mess- und bestimmbare Richtung lenken.

Die Sprache und der Umgang mit Worten hatten für Paul Klee einen ebenso großen Stellenwert wie die Malerei, wie sich an seinem umfangreichen literarischen Werk zeigt. Die Möglichkeit, beides miteinander zu vereinen, bot ihm einen unerschöpflichen Fundus an Variationsmöglichkeiten.

Die einzelnen Werke scheinen dabei in seinem Inneren entstanden und in prä-surrealistischer Manier in traumbildhafter Parallelität von Sprache und Bild auf die Leinwand gebannt worden zu sein. Wenngleich Klee durchaus Kontakt zur Avantgarde hatte und gewisse Einflüsse nicht völlig abzuleugnen sind, unterscheidet er sich dennoch stark von Zeitgenossen wie etwa Kurt Schwitters. Während beispielsweise die Dadaisten, gerne im Zusammenhang mit der Collagetechnik, ihre Haltung zu den Geschehnissen in der Welt demonstrieren wollten, indem sie Objekte ihrer Angriffe im Bild präsentierten, waren die Bilder Klees sehr viel mehr von einer inneren Subjektivität geprägt. Er benutzte Sprache auch nicht, wie die Futuristen, zur Erreichung technisch-dynamischer optischer Effekte. Was die innere Nähe zum Surrealismus anbelangt, so betont Vogel, dass sich die Surrealisten zuerst auf Klee berufen hätten und nicht umgekehrt, wobei sie sich auf einen Aufsatz von Ann Temkin bezieht.⁹²

Das Interesse an Sprache verknüpft sich also bei Klee auf doppelte Weise mit seinem bildnerischen Ausdruckswillen. Zum einen fungieren Buchstaben in rein grafischer Funktion als kompositionelle Elemente. Das wird deutlich, wenn er sie zu Geheimzeichen verschnörkelt und mit anderen Elementen spielerisch bis zur beinahe Unkenntlichkeit verflicht. Zum anderen darf man nicht vergessen, dass Paul Klee Schriftsteller und Bildner in ein und derselben Person vereinte. In der engen Verknüpfung der Gattungen war die Sprache für den Künstler eine Ausdrucksweise parallel zur bildnerischen. Somit ist die Richtigkeit der Beobachtung Vogels anzunehmen, wenn sie sagt, viele der integrierten Worte und Buchstaben seien stark assoziativ und von einer verschlüsselten Bedeutung, die sehr stark von der Person des Künstlers geprägt wurde.

Kaum ein anderer Maler des 20. Jahrhunderts hat sich über die Literatur hinaus so intensiv mit Musik beschäftigt wie Paul Klee. Deshalb soll die Integration von Schriftzeichen an einem Bildbeispiel erläutert werden, das dieses dritte Medium mit einbezieht: „Der bayerische Don Giovanni“⁹³ von 1919.

⁹² Vgl. ebd., S. 141. Vgl. auch Tempkin, Ann, Paul Klee and the Avant-Garde 1912-1940. In: Paul Klee. Ausst.kat. New York 1987, S. 13-37.

⁹³ Vgl. Abb. 6.

Das Bild, ein Aquarell, setzt sich aus geometrischen Farbflächen zusammen. Im Hintergrund erwecken unklare Formen in zarten Farbabstufungen den Eindruck einer Nebelwand, die das Dahinterliegende nur erahnen lässt. Im Vordergrund sind über die gesamte Bildfläche rote, gelbe und grüne Dreiecke und Linien jeweils zu fensterartigen Figurationen zusammengefügt, am oberen Bildrand stehen als Zeichen für die Nacht ein Sichelmond und ein Stern. In der unteren Bildhälfte führen fünf Leitern nach oben, zu den Fenstern. An der untersten Leiter, die außerhalb der Bildfläche zu beginnen scheint, klettert ein Mann mit bayerischem Gamsbarthut dem Betrachter zugewandt empor, die rechte Hand wie zum Gruß erhoben. Um ihn gruppieren sich sternförmig die Namen „Emma“, „Cenzl“, „Mari“, „Kathi“ und „Theres“.

Obwohl Klee ein begeisterter Operngänger war, findet sich diese Thematik in seinen Werken verhältnismäßig selten. Im vorliegenden Bild, einem frühen Werk des Künstlers, ironisierte er zunächst seine Lieblingsoper „Don Giovanni“ von Mozart. In der Oper fand er alle Elemente, die er in seiner Kunst zu vereinen beabsichtigte: „[...] es muß das Teuflische zur Gleichzeitigkeit mit dem Himmlischen verschmolzen werden. Der Dualismus nicht als solcher behandelt werden, sondern in seiner complimentären Einheit [...]. Denn die Wahrheit erfordert die Berücksichtigung aller Elemente, das Kunstwerk aller zusammen.“⁹⁴ In einer zweiten Ebene verband der Künstler mit diesem Werk geschickt eine witzige Anspielung auf seine eigenen komplexen Farb- und Formstudien, indem er eine Farbstruktur aus Delaunays „Fensterbildern“ in eine bayerische „Fensterl“-Szene umwandelte.

Das Bild verfügt über eine traumartige Atmosphäre. Die Frauennamen schweben relativ unabhängig von den Fenstern im Raum, die Leitern kippen haltlos ins Nichts. Der Mann steht ebenso haltlos mit rudernden Händen auf der Leiter. Der Mond und der Stern am Nachthimmel könnten als Zeichen dafür gelten, dass sich die Szene in der Nacht abspielt und damit eventuell im Traum. Das Werk vereint somit präsurealistische Momente mit kubistischem Formwillen und dadaistischer Ironie. Paul Klee verquickt in dieser traumartig anmutenden nächtlichen Szene verspielte Ironie mit formaler Struktur sowie künstlerischer Selbstreflektion.

Die Worte fungieren formal zunächst als grafische Elemente. Gleichmäßig über den Bildraum verteilt gruppieren sie sich harmonisch um ein Zentrum, den „bayerischen Don Giovanni“. Die im Vordergrund in verspielter Schrift aufgemalten Namen, als Gruppe betrachtet, verleihen dem Bildganzen Stabilität. Verbindet man die Wortelemente miteinander, so entsteht ein festes Liniengerüst, welches die unteren beiden Bilddrittel ausfüllt. Einzige Gegenlinie bildet der Mann auf der Leiter, in dessen direkter Verlängerung am oberen Bildrand der

⁹⁴ Klee, Felix (Hrsg.), Paul Klee – Tagebücher 1898-1918, Köln 1957, TB 1079, S. 380 (Brief an Lily vom 10.07.1917).

Mond steht. In seinen einzelnen Bewegungsrichtungen ist er jedoch auch wieder fest mit den Frauennamen verbunden. So zeigt sein rechter Arm auf den linken oberen Namen „Emma“, die Hutspitze auf die über ihm stehende „Mari“, der Gamsbart auf den rechten oberen „Cenzl“, der rechte Oberschenkel weist in gerader Linie auf den Namen in der linken unteren Bildecke, „Kathi“, und sein linker Arm schließlich auf den rechts unten stehenden Namen „Theres“. Die Worte selbst verfügen alle über dieselbe Typografie und Größe.

Die Namen stehen substituierend für die Frauen, die hinter den Fenstern zu vermuten sind. Wie Namensschilder weisen sie geheimnisvoll auf das hin, was der Betrachter nicht sehen kann. Der „fensterlnde“ Bayer steht im Zentrum der fünf Frauen, gefangen in ihrem Netz. Ihre Namen wirken im Verhältnis zu der Männerfigur überdimensional groß. Denkt man sich die fünf Formen, die die Namen ergeben, weg, fällt das Bild formal auseinander. Die schwebenden geometrischen Formen geraten ins Wanken, das Bild verliert an Struktur. Die Worte von Marianne Vogel fallen einem hier wieder ein: „Wenn sie [sc. die Worte] weggedacht werden, entsteht das Gefühl, als wäre ein Fenster auf der Bildfläche entfernt worden.“⁹⁵

Auch inhaltlich geben die Worte dem Bild erst seinen Sinn. Im wahrsten Sinne der Worte Vogels sind die Namen hier Fenster in den bereits gemalten Fenster zu den Gesichtern der Frauen. Das Thema des Don Giovanni lebt von den Frauen, die hier allein durch ihre Namen präsent sind. Und genau darin liegt die feine Ironie des Ganzen. Würde man nur die Fenster sehen, so wären dahinter namenlose Gesichter zu vermuten, das Ganze würde an Komik verlieren. Erst die bewusst gewählten urbayerischen Frauennamen verleihen dem „Fensterlhelden“ sein Format.

Es zeigt sich, dass Worte und Formen in den Schrift-Bildern Paul Klees gleichwertige Ausdrucksträger sind. Er spielt mit den verschiedenen Rezeptionsebenen der Gattungen, wodurch er gleichzeitig konkrete Aussagen trifft und die Fantasie des Betrachters anregt. Das Unbewusste des Traums wird mit bewusst gesteuerten Gedanken und Assoziationen verbunden, die spontane, unreflektierte Rezipierbarkeit von Farben und Formen mit der forciert reflektierten der Worte. Paul Klee hat damit aus den prägenden Richtungen seiner Zeit seinen ganz eigenen Umgang mit der Schrift-Bild-Thematik geprägt, wodurch er in der Geschichte des 20. Jahrhunderts eine Ausnahmestellung einnimmt.

⁹⁵ Vgl. Fußnote 87.

5. Die Bild-Sprachwelt der Dadaisten

Im Dadaismus wurde die Vermischung der Gattungen Bildende Kunst und Literatur am konsequentesten vollzogen. Die Dadaisten verquickten Bild und Wort, Gemälde und Gedicht bis zur Unkenntlichkeit der Gattungszugehörigkeit. Der wohl radikalste Ausdruck dieser gegenseitigen Verbindung der Künste war nach dem „Lautgedicht“, welches nur beim lauten Vorlesen Ausdruck findet, das dadaistische „Simultangedicht“. Diese literarische Form bestand nur im Moment der Aufführung. Sie lebte vom Sprechen, von Gestik und Mimik, Geräuschen und optischen Reizen und vor allem vom Augenblick. Die kubistisch zertrümmerten Laute und Silben vereinigten sich darin zu einer neuen Form des Sprechens. Dabei bot diese Kunstform eine Literatur der gesprochenen Sprache und gleichzeitig ein bewegliches, von Zufälligkeiten geprägtes Bild.

Die bildende Kunst des Dadaismus, die sich aus den Umschwüngen in der Literatur entwickelt hatte, war niemals so gezielt und klar in ihren Zielen definiert wie die Literatur. „Die DADAistischen Maler und Bildhauer, Arp, Janco, Pica-bia, Max Ernst, Hausmann, Schwitters in Europa, Duchamp und Man Ray in Amerika, waren nur zum Teil DADAistisch, mehr durch die Anwendung neuen Materials oder der Ready-mades, als durch einen spezifischen ‚Stil‘. Die DADAistische bildende Kunst war bedeutend weniger eindeutig in ihren Absichten und Ausführungen, als es die DADAistische Literatur war [sic].“⁹⁶, so Raoul Hausmann. Und André Breton: „Es wäre absurd, a priori ein Dada-Meisterwerk auf dem Felde der Literatur oder der Malerei zu erwarten. Im allgemeinsten Sinne des Wortes gelten wir als Dichter, weil wir die Sprache als die übelste der Gewohnheiten angreifen.“⁹⁷

Für den deutlichen Ausdruck ihrer Bildwerke war das Wort für die dadaistischen Künstler also unumgänglich. Die Literatur galt ihnen dabei als Antriebsmotor, da sich ihre Gedanken über das Wort per se besonders bei Dichtern und Schriftstellern wiederfanden. Die bildenden Künstler, die zu diesen Gedanken beitrugen, wie Johannes Baargeld, Hans Arp, Raoul Hausmann oder Kurt Schwitters, drückten sich mit Pinsel, Spachtel, Stichel, Schere, Klebzeug *und* Worten aus.

Generell kann man im Dadaismus zwei große Strömungen unterscheiden, die sich auch im Ausdruck durch sprachliche Äußerungen manifestierten: Auf der einen Seite waren die politisch orientierten Dadaisten wie Tzara oder Huelsenbeck, deren Ekel vor der Gesellschaft sich in der Kunst widerspiegeln sollte. Der Nihilismus diente ihnen dabei als Mittel zum Zweck. Diese Motive waren vor allem für die Literaten prägend. Die andere Seite, der Marcel Janco, Hans Arp oder Kurt Schwitters angehörten, strebten nach der Kunst um ihrer selbst willen. Ihre Intention war eine rein ästhetische. Kurt Schwitters verlieh diesem Gegen-

⁹⁶ Riha, Karl/Kämpf, Günter (Hgg.), Raoul Hausmann. Am Anfang war Dada, Gießen 1980, S. 157.

⁹⁷ Zit. nach Schwarz, a.a.O., S.14.

satz 1920 Ausdruck, indem er feststellte: „[...] Huelsendadaismus ist politisch orientiert, gegen Kunst und gegen Kultur... Merz erstrebt aus Prinzip nur die Kunst, weil kein Mensch zween Herren dienen kann.“⁹⁸

Im allgemeinen Ziel der Zerstörung ästhetischer Konventionen waren sich die Dadaisten allerdings einig. Generelles Ziel ihrer Ausdrucksformen war, die Bilderwelt und die Sprache der kommerziell orientierten Gesellschaft gegen diese selbst zu wenden. In ihrer Wahrnehmungs- und Realitätskritik riefen sie eine Veränderung des künstlerischen Selbstverständnisses hervor. Dabei wurden die traditionellen ästhetischen Erwartungen zerstört und die Kunst durch eine Form der Kunstlosigkeit ersetzt, die das aktuelle Geschehen zum Inhalt der Werke erhob. Mit ihren jede Logik sabotierenden Kunstwerken wollten die Künstler die Irrationalität des Lebens in den Zeiten des Krieges aufzeigen. Darüber hinaus sollten Wissenschaft und Moral als verdorbene Ableger der bürgerlichen Gesellschaft durch die Ausprägung einer Gegenkultur zerstört werden. Dieser Gedanke einte Dada und machte es - trotz großer formaler, ästhetischer und selbst ideeller Unterschiede - zu einer über die nationalen Grenzen hinaus verbindenden Gesinnung.

Das bewusste Verleugnen der bourgeoisen Ideale der Subjektivität erreichten Dadaisten wie Hannah Höch oder Raoul Hausmann im Bereich der Sprache durch das Ersetzen der persönlichen Handschrift mit dem Einsatz von unpersönlichem Realmaterial. Die Techniken der Collage, der Assemblage und die Einbeziehung von realem Sprachmaterial galten als willkommene Neuerungen, deren Intentionen die Künstler aufgreifen und vielschichtig variieren konnten. In rasanter Entwicklung fanden sie so neue Möglichkeiten der Verbindung von Bild und Sprache. Die Warenkataloge als Zeichen der Moderne waren für sie ein Fundus an mustergültigen Typen von Wohlstand, Armut, Glamour, Elend oder Dummheit. Schnellebig und entbehrlich machten die Kataloge zudem die Frage nach zeichnerischem Können überflüssig und erlaubten, den Schwerpunkt vollkommen auf die Idee zu verlagern.

Auch im Bereich der Auseinandersetzung mit neuen Produkten verließen die Künstler dabei nie die Welt der Wörter, welche schon durch gesellschaftliche Funktionen wie Journalismus, Werbung oder Verpackungen vorbelastet waren. Mit der Vermeidung eines persönlichen Stils in der Kunst ging die Zerstörung der bildnerischen Logik und eines kongruenten Maßstabs einher. Buchstaben und Wortgruppen finden sich in dadaistischen Kunstwerken losgelöst von Syntax und Semantik. Hatten die Futuristen die im Kubismus zersplitterten Buch-

⁹⁸ Zit. nach Schwarz, a.a.O., S. 32. Es finden sich einige Stellungnahmen, nach denen Kurt Schwitters und seine Merzkunst als nicht dem Dadaismus zugehörig bezeichnet werden und auch er selbst strebte eine Abgrenzung gegen die übrigen Dadaisten an. Doch gerade in seinem Versuch der Abgrenzung, der in einer Extremform dadaistischen Ausdruckswillens mündet, sowie aufgrund inhaltlicher, ideeller und formaler Verwandtschaften, kann er durchaus als ein Außenpol des Dadaismus bezeichnet werden. (Zu Schwitters vgl. Kap. II, 5.2.)

staben zu Tumulten lauter Menschenmassen zusammengeballt, so kreierte die Dadaisten daraus krasse Entfremdungen mit narrativem, sozialkritischem Inhalt. Verstärkt durch ein irritierendes Sammelsurium an verschiedenen Schrifttypen und -größen entsteht der Eindruck eines wirren Stammelns inmitten eines riesigen Durcheinanders.

Eine große Rolle spielte in der dadaistischen Kunst im Allgemeinen das Moment des Zufalls. Hans Arp beispielsweise kombinierte in seinen Zufallsgedichten vorgefundenes Sprachmaterial wahllos miteinander: „Öfters bestimmte ich auch mit geschlossenen Augen Wörter und Sätze in Zeitungen, indem ich sie mit Bleistift anstrich. Ich nannte diese Gedichte ‘Arpaden‘.“⁹⁹ Dieses aus dem Literaturbereich stammende Verfahren übertrug Arp später auf die Kunst - ein deutliches Beispiel für die thematisch enge Verquickung der Gattungen im Dada. Die Arpaden bildeten die Vorläufer zu den so genannten „Papiers Déchirés“, „Zerreibbilder[n]“, in denen „die ‚Wirklichkeit‘ und der ‚Zufall‘ ungehemmt sich entwickeln“¹⁰⁰ konnten.

In der Objektivität des Zufalls sollte dem Künstler freier Lauf gelassen werden. Ein Fundobjekt galt als Ausdrucksträger wertvoller als die Produkte industriell produzierter Farbtuben. Man könnte dies als Widerspruch in sich werten, sind doch gerade die Fundstücke meist seriell gefertigte Druckerzeugnisse. Schwitters begründet seine Vorliebe für Gefundenes ganz lapidar folgendermaßen: „Ich konnte keinen Grund sehen, warum alte Fahrkarten, Treibholz, Toiletten-Schildchen [...] und alter Schund, den man auf Dachböden und Schutthaufen fand, nicht ebensogut als Material für Gemälde dienen konnten wie in Fabriken hergestellte Farben.“¹⁰¹

Mit der Integration von Sprache und Bild wurde innerhalb der einzelnen Vertreter des Dadaismus auf unterschiedliche Weise verfahren. Arbeitete Hans Arp spielerisch nach dem Zufallsprinzip, so hatte etwa Francis Picabia eine mechanisch-technische Auffassung der Sprache. Sie erscheint in seinen Werken in Form eines elektrischen Mediums, als Energie. Hannah Höch wiederum versuchte, durch ihre Kunst in appellativer Form direkt auf die Politik einzuwirken, wie im folgenden Kapitel noch zu sehen sein wird. In vielen anderen Fällen beinhalten die schriftlichen Anspielungen in dadaistischen Bildern eher Hinweise auf den privaten Bereich der Künstler.

Man erkennt, dass die Suche nach neuen Elementen für die Dadaisten eine grundsätzliche Bedeutung hatte: Die Idee, Zeitungsausschnitte und andere vor-

⁹⁹ Arp, Hans, Wortträume und schwarze Sterne. Auswahl aus den Gedichten der Jahre 1911-1952, Wiesbaden 1953, S. 6.

¹⁰⁰ Ebd., S. 7.

¹⁰¹ Zit. nach Schmalenbach, Werner, Kurt Schwitters. In: Art International, Zürich 25. September 1960, S. 58.

gefundene Elemente in das Bild einzufügen, wurde erstmals bei den Kubisten realisiert. Die Dadaisten hatten die Idee aufgenommen und konsequent weitergeführt. Der ins Bild integrierte Gegenstand hatte nicht länger die schlichte Funktion, Teil des Werks zu sein, sondern erst durch die Nachbarschaft der Elemente formte sich das eigentliche Bild, eignete sich eine vollkommene Ausdrucksautonomie an und verkörperte Motive sowie Geisteshaltung des Künstlers.

5.1. Der „Schnitt mit dem Küchenmesser“¹⁰² von Hannah Höch

Hannah Höch war das einzige weibliche Mitglied der Berliner Dada-Gruppe. Sie zeichnete sich vor allem durch ihre Fotomontagen bzw. Collagen aus, die sehr häufig Erwähnung in der Literatur finden. Die Fotomontage als für den Berliner Dada typisches künstlerisches Mittel gilt gemeinhin als gemeinsame Erfindung von Raoul Hausmann, George Grosz und Hannah Höch. Indem sie darin das Material politischer Reportage ausnutzten, diente die Fotocollage den Künstlern als probates Mittel der komprimierten politischen Kritik.

Für Hannah Höch, die bereits seit 1916 collagiert hatte, war der Schritt zur Fotomontage nicht allzu groß. Von ihren Dada-Kollegen, deren Werke einen aggressiven Sarkasmus aufwiesen, unterscheiden sich ihre Werke aber durch eine ironisch-gelassene Distanz. Höch zur Collage, wobei sie eine Brücke zur Literatur schlägt: „Diese Technik, die in der Dichtung zur Perfektion gekommen ist, hat in der Bildenden Kunst, also auf optischem Gebiet, ihre Parallele gefunden. Der Bild-Collage bietet sich an, vor allem in dem Foto aber auch im Schrift- und Druckgut, selbst im Abfallprodukt, ein unbeschränktes Material an. Das Farbfoto besonders reizt zur Auswertung für eine ganz neue Variante von l’art pour l’art. Aber auch komplizierte Gedankengänge können auf diese Weise gestaltet werden.“¹⁰³

Im Folgenden wird mit Hannah Höchs „Schnitt mit dem Küchenmesser“ von 1919/20 ein exemplarisches Beispiel für die dadaistischen Collagen und Fotomontagen vorgestellt, die in der Geschichte der Kunst von zentralem Stellenwert sind.

¹⁰² Vgl. Abb. 7.

Beim Titel dieses Werks tauchen in der Literatur die Varianten „Küchenmesser“ und „Kuchenmesser“ parallel auf. Gertrud Jula Dech plädiert in ihrer Bearbeitung des Werks ausführlich für die erste Variante (vgl. Dech, Gertrud Jula, Schnitt mit dem Küchenmesser DADA durch die letzte Weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands. Münster 1981. (=Reihe Kunstgeschichte: Form und Interesse, Bd. 3). Nach der mehrheitlich in der Literatur vorherrschenden Ansicht, die auch die Autorin teilt, wird hier jedoch die zweite Variante verwendet.

¹⁰³ Zitat Hannah Höch 1971, in: Hannah Höch. Collagen aus den Jahren 1916-1971. Ausst.kat. Berlin 1971, S. 19.

Die Fotomontage diente den Dadaisten zum Selbstzweck. Als eine kaum zu erschöpfende Quelle war diese Technik wie geschaffen dafür, die Sinne des Betrachters für die Schöpfungen der Zeit zu öffnen. Unter der Voraussetzung des unbelasteten Herangehens konnte sie darüber hinaus Bilder jeder anderen Technik befruchten. Im Gegensatz aber zu den Zufallsbildern etwa von Hans Arp ist bei den Fotomontagen, wie im vorliegenden Beispiel deutlich zu spüren, die Person des Künstlers spürbar, die bewusst hinter dem Werk stand und ihm seine Struktur verlieh. Im Gegensatz zu den Futuristen wird in diesem Beispiel die gezielte und sorgsam ausgewählte Kritik der Dadaisten um Höch deutlich, die in ironischer bis aggressiver Form ihre Sicht auf die Dinge sehr sensibel verdeutlichten.

Die aus vielen Teilen zusammengesetzte Fotomontage „Schnitt mit dem Küchenmesser“ ist die umfangreichste in Höchs Werk. Die Arbeit entstand im Rahmen des Berliner Dadaismus der zwanziger Jahre, als sich die Fotomontage überhaupt erst als Kunstgattung etablierte. Aus einer Mischung aus aufgeklebtem Japanpapier, verschiedenen Fotoausschnitten und Schriftelementen ergibt sich darin ein unruhiges Durcheinander an Motiven, die sich in die Bereiche Menschen, Technik, Architektur, Tiere und Text aufteilen lassen.

Zunächst ist ein Panorama der unterschiedlichsten Menschen zu erkennen – u.a. zeitgenössischer Politiker, Künstler und Literaten – deren Bilder Illustrierten und Privatfotos entnommen sind. Zwischen die Personen wurden neben Auszügen aus den Themenkreisen Tiere und Architektur zahlreiche Abbildungen technischer Objekte eingefügt, wie Räder und Reifen, Kran- und Autoteile oder ein Kugellager. Die technischen Abbildungen entstammen laut Eberhard Roters¹⁰⁴ Reklame-Prospekten der Firma Knorr-Bremse, womit die Künstlerin von ihrem Schwager, der als Ingenieur bei dieser Firma arbeitete, beliefert worden sei. Die wachsende Fülle dieser Objekte im Zeitalter der Maschinen und Motoren, die einige Bereiche des gewohnten Alltags bedrohten, wird dabei in einer fast unüberschaubaren Akkumulation präsentiert. Die eingebauten Schriftelemente dagegen, die alle um das Thema Dada kreisen, stammen aus dem Dada-Almanach. Es finden sich Aufforderungen wie „Legen Sie Ihr Geld in dada an!“ oder „Tretet dada bei“, Hinweise auf „Die antidadaistische Bewegung“ oder direkte Anrufe wie „He, he, Sie junger Mann – Dada ist keine Kunstrichtung“.

Interessant vor allem in Hinblick auf die politische Aussage sind die durch Schrift teilweise aufeinander bezogenen Personen. Die Künstlerin zeigte dem Publikum, das noch an die wilhelminische Uniformierung gewöhnt war, auf der vorliegenden Collage die Köpfe angesehener Politiker, der Lächerlichkeit preisgegeben etwa auf überdimensionalen Babykörpern, als Schwimmer in Badeanzügen oder auf den Körpern von Tänzerinnen. Damit zielte sie ganz klar auf eine

¹⁰⁴ Hannah Höch. Collagen aus den Jahren 1916-1971. Ausst.kat. Berlin 1971, S. 13.

gewisse satirische Öffentlichkeitswirkung ab, was sie auch in anderen Fotomontagen demonstrierte. Neben diesen eher belustigenden Abbildungen zeigt die Künstlerin jedoch auch, wie etwa in der rechten oberen oder in der linken unteren Bildecke, realistische Bilder, die an die Schrecken der Vergangenheit erinnern sollen. Während sich die Bildinhalte gegenseitig bis hin zur Nivellierung relativeren, geben sie das groteske Erscheinungsbild der von den Kriegswirren geprägten Gesellschaft wieder.

Im Zentrum des Bildes ist beispielsweise der Kopf von Käthe Kollwitz zu erkennen, losgelöst vom dazugehörigen Körper der Tänzerin Nidda Impekoven, die wiederum auf der Glatze von Walter Rathenau tanzt und mit Kollwitz' Kopf wie mit einem Ball jongliert. Dies könnte auf die spielerische Kopfflosigkeit der Zeit hindeuten, worauf auch durch die unterschiedlichen Ansichten und Maßstäbe sowie die unwirkliche Kombination der verschiedenen Dinge angespielt wird. Ein Beispiel hierfür ist der überdimensionierte fette Babykörper rechts unten, auf dem der Kopf des mit einigen Dadaisten befreundeten und tatsächlich beliebten Dichters Theodor Däubler verkehrt herum und in verhältnismäßig winzigem Maßstab thront.

Den Foto-Zitaten sind nun zum Teil Schrift-Zitate zugeordnet. Die über die gesamte Bildfläche gleichmäßig verteilten schriftlichen Äußerungen finden sich in verschiedenen inhaltlichen und grafischen Varianten. So taucht die Schrift von einzelnen Buchstaben bis hin zu ganzen Sätzen in unterschiedlichen Schrifttypen, -größen und -stärken auf. Die Worte und Texte spielen auf die sie umgebenden Bilder an und geben Anlass zu weitläufigen Assoziationen. So ist beispielsweise links unten, auf einem Sanitätswagen stehend, der Matrosenführer Raimund Tost zu sehen, wie er mit einem im Verhältnis zum Körper überdimensionalen Kopf in die Menge schreit: „Tretet Dada bei.“. Ob Höch sich an dieser Stelle über die Unsinnigkeit der Aussagen politischer Redner auslässt oder ob der Focus mehr auf der Forderung nach Neuerungen liegt, ist nicht mit endgültiger Bestimmtheit zu entscheiden.

Ein weiteres Beispiel ist die Gruppe rechts oben mit einem Militär und vier Zivilisten in Rock und Zylinder, die begleitet werden von den Worten „Die antidaistische Bewegung“. Indem sie auf das Wortteil „anti“ eine Maschinenpistole richtet, auf der die vier Männer stehen, zieht die Künstlerin ganz klar die Grenze zwischen dadaistischen Inhalten und den Inhalten der Politik. Die in die äußerste Bildecke abgedrängte Gruppe wird darüber hinaus bedroht von einem übergroßen zylindrischen metallischen Gegenstand, der im nächsten Moment auf die Herren zu stürzen und sie wegfeigen zu wollen scheint.

Bei alledem wird deutlich, dass die politischen Aussagen der Künstlerin weniger in Richtung des Moralisierend-Satirischen als vielmehr in die des Ironisierenden geht. Besonders deutlich wird dies in der rechten unteren Bildecke, wenn unter

dem Überbegriff „Dadaisten“ zahlreiche bekannte Gesichter zu sehen sind, die in belustigender Form auf den Körpern von Spielzeugfiguren oder in der Badewanne sitzend gezeigt werden.

Es ergibt sich ein groteskes Spiel, in dem der Betrachter auf die Missstände der Gesellschaft aufmerksam gemacht wird. Zum einen wird die neue Bewusstseinsgesellschaft an den Pranger gestellt, in der die Medien dafür sorgten, dass jeder alles und überall erfahren konnte. Das Erlebnis, das wirklich Erlebte wurde dabei auf die Reproduktion, die Geschichte auf den Augenblick reduziert. Durch den belustigenden Aspekt der Montage sorgte die Künstlerin jedoch gleichzeitig dafür, dass keine ernsthaft-moralisierende Satire, sondern eher eine zum Nachdenken anregende, aber auch eine gewisse Trivialität beinhaltende Karikatur entstand. Indem sie ihr Werk von Dogmen und Fixierungen befreite und als veränderlich darstellte, öffnete Höch dem Rezipienten den Blick auf das Vergangene wie auch auf Kommendes.

Die Fotomontage, von Roters als ein „Theatrum politicum der Nachkriegsjahre“¹⁰⁵ bezeichnet, bildet im Gesamtwerk Hannah Höchs aufgrund der Fülle an Elementen eher eine Ausnahme. Zum Entstehungskontext der Collage äußerte sich Höch wie folgt: „Die Lage war etwa die: Wir alle waren wie in ein Korsett eingeschnürt gewesen und wurden nun in die Freiheit entlassen – automatisch. Doch nicht nur die Dadaisten. Was sich und wie zutrug in dieser Zeit ist beispiellos. Die Arbeiter mit Spartakus, die Philanthropen mit Anti-Krieg auf allen Gebieten, die Militaristen mit Putsch, die Anarchisten mit Terror oder Individualanarchismus, die Religionsneuerer fühlten und gaben sich als Christus, Buddhisten oder den altchinesischen Religionen zugewandt, und die Sufragetten machten die Frauenrechte geltende. Auch diese Bewegung war ja mit dem Anfang des Krieges abgeschnitten worden. Vor allem England mit Annie Besant an der Spitze. Ich ... sah eine, meine Aufgabe darin, zu versuchen, diese turbulente Zeit bildlich einzufangen. Es entstand ‚Schnitt mit dem Küchenmesser‘ und ähnliches.“¹⁰⁶

Es zeigt sich, wie die Künstlerin mit Hilfe des „Prinzips Montage“ Veränderungen in der Wahrnehmung produktiv zu verarbeiten suchte. Auf den ersten Blick erinnert der „Schnitt mit dem Küchenmesser“ an die Arbeitsweise der Futuristen, die ebenfalls gerne eine Anhäufung von dem aktuellen Kontext entnommenen Motiven präsentierten. Allein war ihre Intention die Demonstration der Schnelllebigkeit und des Wandels der Zeit, wie sich am Beispiel von Carlo Carrà¹⁰⁷ gezeigt hat. Die Dada-Montage Hannah Höchs dagegen folgte dem

¹⁰⁵ Hannah Höch. Collagen aus den Jahren 1916-1971, a.a.O., S. 12.

¹⁰⁶ Ebd., S. 24. Remmert/Barth geben, wie auch Gertrud Dech im Gegensatz zu den anderen Quellen anstatt „Kuchenmesser“ „Küchenmesser“ an. Vermutlich handelt es sich dabei um einen Übertragungsfehler.

¹⁰⁷ Vgl. hierzu Kap. II, 3.1.

Ziel, beim Betrachter einen wahrnehmungskritischen Prozess zu evozieren, indem der Reiz und Sensation des allgegenwärtigen Bildes die Verfremdung und Verzerrung entgegengehalten wurde. Die Fotomontage suchte also in die allgemeine Bewusstseins-Abstumpfung der Gesellschaft einzugreifen und ihr die Scherbenwelt zu präsentieren, die nach dem Krieg noch übrig war.

5.2. Kurt Schwitters und der KomMERZ

Darüber, ob Kurt Schwitters' Merzkunst außerhalb des Dadaismus anzusiedeln oder doch als ein Teil davon zu sehen ist, ist man sich in der Literatur nicht ganz einig. Die Frage dieses Verhältnisses wird in diesem Rahmen auch nicht ganz zu klären sein. Aber wenn Schwitters auch mit seiner Merzkunst eine neue Richtung einschlug und sich damit gegen die Dadakunst aussprach, blieb er Dada gedanklich, inhaltlich und formal doch immer nah. Seine eigene Aussage hierzu trifft das Verhältnis vermutlich ziemlich genau: „Merz und Dada sind einander durch Gegensätzlichkeit verwandt. [...] Der reine Merz ist Kunst, der reine Dadaismus Nichtkunst; beides mit Bewusstsein.“¹⁰⁸

Heutige Künstlergenerationen erkennen in Kurt Schwitters einen großen Vorläufer. Schon in den zwanziger Jahren ebnete er den Weg für Konkrete Poesie, Objekt poesie und Pop-Kunst. Seine Anweisungen hätten für Happenings oder Aufführungen des Living-Theatres gelten können.

Der 1919 in Hannover geprägte Begriff „Merzkunst“ war zunächst eine Art Markenname für Schwitters' Kunstprodukte. Anlässlich seiner ersten Einzelausstellung in der Berliner Galerie „Sturm“ wollte er sich deutlich gegen die restliche Dada-Kunst abheben: „Nun suchte ich, als ich zum ersten Male diese geklebten und genagelten Bilder im Sturm in Berlin ausstellte, einen Sammelnamen für diese neue Gattung, da ich meine Bilder nicht einreihen konnte in alte Begriffe, wie Expressionismus, Kubismus, Futurismus oder sonstwie. Ich nannte nun alle meine Bilder als Gattung nach dem charakteristischsten Bild Merzbilder.“¹⁰⁹

Schwitters hatte das Wort einer Anzeige der Kommerz- und Privatbank entnommen. Er schnitt die Silbe „MERZ“ aus und collagierte sie auf sein Bild. Über die ursprüngliche Bedeutung des Wortes finden sich in der Literatur unterschiedliche Aussagen. Wurde der Begriff durch reinen Zufall geboren, war es

¹⁰⁸ Zit. nach Elger, a.a.O., S. 55/56.

¹⁰⁹ Schwitters, Kurt, Kurt Schwitters. Merz 20, Hannover 1927, S. 100.

Vgl. Abb. 8. Dieses Bild zeigt noch einen futuristischen Bildaufbau und damit eine Nähe zu Dada. Vom unteren Bildrand bauen sich konstruktive Formen nach oben hin auf, während sich der Bildraum gegen die obere Bildbegrenzung hin auflöst. Im Bildzentrum ist eine rechteckige Form ins Bild gestellt, in welcher das Wort „MERZ“ zu lesen ist.

ein Produkt des dadaistischen bewusst-unbewussten Zufallsprinzips oder hatte es Schwitters von Anfang an in Anspielung auf den verachteten Kommerz begriffen? Schwitters selbst dazu: „Das Wort entstand organisch beim Merzen des Bildes, nicht zufällig, denn beim künstlerischen Werten ist nichts zufällig.“¹¹⁰

Es gibt eine ganze Reihe von Zitaten, die verdeutlichen, wie Kurt Schwitters immer wieder versuchte, dem Wort im Nachhinein eine Bedeutung zu geben, es sinnvoll in seine Gesamtkunst zu integrieren. Joachim Büchner verweist beispielsweise auf die Assoziation mit dem Monat März als Synonym für Aufbruch oder auf dem Wort verwandte Tätigkeiten wie Ausmerzen und damit das Ausstreichen von Vergangenen.¹¹¹ Die Interpretationen gehen in ihrer Vielfältigkeit allerdings alle in eine Richtung: Mit MERZ stellte Schwitters der zerstörten Welt seinen Enthusiasmus entgegen: „Kaputt war sowieso alles, und es galt, aus den Scherben Neues zu bauen. Das aber ist MERZ.“¹¹²

Der Begriff umfasste für den Künstler alle Bereiche des Gestaltens: Merzkunst, Merzdichtung, Merzbühne, Merzwerke, eine eigene Zeitschrift „MERZ“ und schließlich gelangte er zu der Selbst-Identifikation Schwitters=MERZ. MERZ beinhaltete eine Lebensphilosophie in Widersprüchen und Ambivalenzen. „Dem Dadaismus in veredelter Form stellte ich MERZ gegenüber und kam zu dem Resultat: während Dadaismus Gegensätze nur zeigt, gleicht MERZ Gegensätze durch Wertung innerhalb eines Kunstwerkes aus. Der reine MERZ ist Kunst, der reine Dadaismus Nicht-Kunst; beides mit Bewußtsein.“¹¹³ Schwitters wollte Beziehungen schaffen zwischen den Dingen der Welt. Bezeichnend ist dabei, dass in seinem Werk von Anfang an die literarische Komponente als gleichberechtigte Gattung neben der bildenden Kunst stand.

Der MERZ-Kommerz wurde als Symbol der ambivalenten Haltung gegenüber dem Kommerz gesehen. In den Merz-Assemblagen wurden Abfälle zusammengetragen als Zeichen von Gebrauch und Zerfall. Der Künstler bezog dabei auch politisches Material ein. Die unzähligen Wörter stammten nicht aus den Bereichen der Cognacs, Cafés oder Konzerte, sondern von Etiketten kleiner, zerrissener Päckchen, die weniger mit Geselligkeit zu tun hatten als mit einsamen Wanderungen und Fantasien. Auf den weggeworfenen Papierschnipseln finden sich auch keine brandaktuellen Schlagzeilen oder ein hintergründiger Humor, sondern eher vage Bedeutungen, lapidare Sätze aus der Öffentlichkeit und abgedroschene Klischees. Die sprachlichen Versatzstücke wurden bewusst aus der Logik in eine Unlogik gebracht. Schwitters lebte diese Ambivalenz ganz: Tagsüber

¹¹⁰ Zit. nach Lach, Friedhelm, Der Merz-Künstler Kurt Schwitters. Köln 1971, S. 22.

¹¹¹ Büchner, Joachim, Kurt Schwitters und MERZ. In: Kurt Schwitters 1887-1948. Ausst.kat. Hannover 1986, S. 11.

¹¹²Ebd.

¹¹³ Zit nach Müller, Maria, Aspekte der Dada-Rezeption 1950-1966. Diss. Köln 1986, Essen 1987. (Kunstwissenschaft in der Blauen Eule, Bd. 2), S. 65.

entwarf er Verpackungen und moderne Werbeanzeigen für die Firma Pelikan und war etwas später für die amtlichen Drucksachen der Stadt Hannover verantwortlich. Nachts zerriss er genau die Druckerzeugnisse, die er am Tage herstellte und brachte sie in einen völlig neuen Kontext.

Mit seiner „Merzkunst“ strebte Schwitters den neuen Künstlertypus des Gesamtkunst-Künstlers an. Im Gegensatz zum Zürcher und Berliner Dadaismus stellte er ihn aber nicht als schockierende Opposition der bürgerlichen Gesellschaft gegenüber, sondern plädierte für Toleranz und die Gewährung verschiedener Weltanschauungen. Besonders die politisierenden Ansichten Richard Huelsenbecks lehnte Schwitters in seiner Merzkunst als Verunglimpfung des ursprünglichen „Kerndadaismus“ ab: „MERZ lehnt die inkonsequenten und dilettantischen Ansichten über Kunst des Herrn Richard Hülsenbeck grundsätzlich und energisch ab [...]“. ¹¹⁴

Mit Hilfe der noch unverbrauchten Technik der Collage versuchte Schwitters die Rudimente der Wirklichkeit neu zu ordnen und zum Kunstwerk zu vereinen, wobei die Wirklichkeitsbezüge der Collage den Bedingungen der Komposition untergeordnet wurden. Auch für die syntaktischen Beziehungen zwischen visuellen und verbalen Elementen galt dieses Prinzip. Formal äußerte sich dies beispielsweise darin, dass etwa politisch gefärbtes Sprachmaterial von der gemalten und montierten Komposition teilweise überdeckt wird.

An der Collage gefiel Schwitters besonders ihre Modernität. Die Technik war innovativ, frei von jeder Tradition und konnte damit zu einem unverfälschten künstlerischen Ausdruck beitragen. Das „Prinzip MERZ“ war für ihn der klassischen Ölmalerei genau aus dem Grund überlegen, weil er sich damit neben Farben jedes beliebige Material ästhetisch nutzbar machen konnte.

Ein wichtiger Faktor beim Zusammenstellen der Collagen war der des Wertens. Die Gegenstände wurden wertend zu einem Ganzen aufeinander abgestimmt. Mit dem Ziel des Gesamtkunstwerks, einer künstlerischen Einheit, verquickte Schwitters dabei verschiedenste Kunstgattungen. Beispielsweise klebte er Gedichte aus Worten und Sätzen in rhythmischer Anordnung, so dass sich daraus Zeichnungen ergaben. Umgekehrt sollten die Sätze auf den geklebten Bildern und Zeichnungen gelesen werden. Durch die Integration von Billets, Reklame oder Verpackungsmaterial wurde das Sprachmaterial vom Betrachter als Moment der jeweiligen Zeitsituation wahrgenommen. Der Künstler machte damit deutlich, dass die Kunstproduktion in einer kunstfeindlichen Zeit dennoch möglich war. Diese Tugend war allerdings von recht trivialem Ursprung: „Aus Sparsamkeit nahm ich dazu, was ich fand, denn wir waren ein verarmtes Land. Man kann

¹¹⁴ Schwitters, Kurt, Merz. In: Kurt Schwitters. Ausst.kat. Köln, Galerie Gmurzynska 1978, S. 47.

auch mit Müllabfällen schreien, und das tat ich, indem ich sie zusammenleimte und –nagelte.“¹¹⁵

Dabei ergaben sich neue Bild- und Literaturformen wie etwa das „Bildgedicht“¹¹⁶ von 1920. Im „Bildgedicht“ parodierte Schwitters das öffentliche Sprechen und das Erscheinungsbild öffentlicher Typografie. Das Autoritäre von Satzspiegel und Drucktype führte er durch Fragmentierung ad absurdum und ließ es als collagiertes Bewusstsein auftreten, das sich in sprachlichen Versatzstücken äußerte. Veränderungen des Realmaterials verstärkte der Künstler noch durch handschriftliche Zusätze. Die Hinweise auf den Eingriff des Künstlers wurden durch Zusätze wie „Das Gelb ist falsch, das weiß ich selbst, K. S. 20.“ verstärkt.

Die Merzkunst bedeutete für Kurt Schwitters eine Abgrenzung von jedem offiziellen Bereich, von Autorität, Konvention und Macht, wie er 1931, in einer Zeit allgemeiner Politisierungen, betonte: „Kunst will nicht beeinflussen und nicht wirken, sondern befreien, vom Leben, von allen Dingen, die den Menschen belasten, wie nationale, politische oder wirtschaftliche Kämpfe. Kunst will den reinen Menschen, unbelastet von Staat, Partei und Nahrungssorgen.“¹¹⁷

Im Gesamtwerk des Künstlers bildet die Merzkunst einen Grenzbereich. Das Obsessionale seiner Bildcollagen, Lautgedichte und Selbstpräsentationen findet sich hier wieder. Das Besondere dabei ist, dass die gesamte Kunstproduktion radikal auf die Person des Künstlers bezogen wurde. Die logische Folge aus dieser Schaffung eines Kunst-Raums abseits von jeder Gesellschaft fand sich in der Einbeziehung des Künstlers selbst in seinen eigenen Kunstbegriff: Schwitters identifizierte sich und sein Leben schließlich als Merzprodukt.

Mit Hilfe der Verfahren der Collage und Montage führte Schwitters also offensichtlich die Folge des Bezugs Bild-Verbales in der Kunst weiter: Der Kubismus hatte einen Wirklichkeitsbezug des neuen Werkbegriffs geschaffen, der Futurismus hatte daraus eine Einheit aus Bild und Weltanschauung gemacht. Im Dadaismus wurden diese Möglichkeiten variabel ausgeweitet, der Berliner Dada beispielsweise entwickelte in der Fotocollage einen Zerrspiegel der Wirklichkeit. Schwitters schließlich brachte den Bild-Sprach-Bezug in eine künstlerisch-poetische Ordnung.

¹¹⁵ Zit. nach: Elger, Dietmar, „Merz und Dada sind sich durch Gegensätzlichkeit verwandt“. Kurt Schwitters und Dada Hannover, in: Dada. Eine internationale Bewegung 1916-1925, Ausst.kat. München/Hannover/Zürich 1993/1994, Zürich 1993, S. 53.

¹¹⁶ Abb. in: Schmalenbach, Werner, Kurt Schwitters. Köln 1967, Tafel 44.

¹¹⁷ Zit. nach Lach, a.a.O., S. 25.

6. Marcel Duchamp und die „Mona Lisa“

Nachdem in Kubismus, Futurismus und Dada der Weg der Sprache ins Bild vollzogen und auf unterschiedliche Art betreten worden war, schlug der ab 1913 abwechselnd in Paris und New York lebende französische Maler Marcel Duchamp eine ganz eigene, neue Richtung ein. Wenngleich er häufig zu den Vertretern des Dadaismus gezählt wird, führt er in seiner Kunst doch noch weiter darüber hinaus als Kurt Schwitters. Er zeigte zwar eine große Affinität zum Dadaismus, setzte sich jedoch auch ganz klar mit kubistischen und futuristischen Theorien auseinander und wandte sich später den Entwicklungen des Surrealismus zu.

Das Neue am Umgang mit der Sprache bei Duchamp war, dass er die Sprache anstelle des Kunstwerks bzw. als Kunstwerk einsetzte. Sein Anliegen war es, anstelle der retinalen Kunst eine mentale zu setzen, in der die Reflexion auf den Kunstbegriff ausgewiesen war. Seit 1911 verfolgte Duchamp seine Opposition gegen die tradierte bildende Kunst: „Ich war an Ideen interessiert – nicht bloß an visuellen Produkten. [...] Seit dem Impressionismus bleiben die visuellen Produktionen an der Retina stehen. Impressionismus, Fauvismus, Kubismus, Abstraktion – immer handelt es sich um retinale Malerei. Ihr physisches Hauptanliegen: die Reaktionen der Farben, drängt die Reaktionen der grauen Materie in den Hintergrund.“¹¹⁸

In seinen Ready-made-Konzepten wurde die schon durch Bild und Sprache benannte Wirklichkeit durch die Fantasie neu geordnet und verbunden. Schriftlich niedergelegte Gedanken zum Kunstwerk wurden so zum Kunstwerk erhoben. Der Kommentar zur Kunst wurde selbst zur Kunst.

Insbesondere von den surrealistischen Dichtern wurde Duchamps neue Möglichkeit der Verbindung von Bild und Sprache aufgenommen und zur Form des „Poème-objet“ umgebildet. Im Gegensatz zu den surrealistischen Errungenschaften fehlt bei Duchamp allerdings eine benennbare Konzeption. Der Rezipient wird bei der Betrachtung seiner Werke auf sich selbst verwiesen, er muss den Symbolmodus selbst entschlüsseln: "Es sind immer die Anschauer, die das Kunstwerk machen [...].“¹¹⁹ Es existiert eine große Anzahl von Texten neben den Werken, die abhängig von ihrer Entstehungssituation sind.

Das Medium der Literatur wurde bei Duchamp zum autonomen Medium der bildenden Kunst. Seine Werke waren nicht mehr visuell-verbale Mischformen, sondern Formulierungen in einer anderen Gattung. Duchamps Vorbilder waren demnach auch, worin er durchaus eine Nähe zu Dada aufweist, primär die Schriftsteller. Laut Faust ging Duchamp „von der Erkenntnis aus, daß die Litera-

¹¹⁸ Zit. nach Faust, a.a.O., S. 135.

¹¹⁹ Schwarz, Arturo, The complete works of Marcel Duchamp, New York 1970, S. 463.

tur am Beginn dieses Jahrhunderts wegen ihres reflektierten Formbewußtseins zu einem Paradigma der Moderne geworden ist, das auf andere Gattungen wirken kann.“¹²⁰ Duchamp gelangte so zu einer Kunst, die sich nicht mehr in Form von Werken präsentierte, sondern den Kontext Kunst thematisierte.

Die Bedeutsamkeit der Sprache ist in der Kunst Duchamps immer gegenwärtig. Die Theorie per se und damit die Sprache sind von exorbitanter Bedeutung. Spielerisch experimentierte der Künstler mit den Grenzen der Kunst. Verstümmelte und kaum zu entziffernde Texte finden sich häufig in seinen Bildern, was von den Rezipienten ein hohes Maß an Vorwissen verlangt. Der Künstler gab den Schlüssel zur Entzifferung dabei teilweise an, dennoch blieben die Texte in der Regel semantisch unsinnig, ähnlich der dadaistischen Unsinnigkeit. Häufig beließ er seine Werke auch bewusst unverständlich oder ihre Enträtselung war nur einem bestimmten Publikumskreis vorbehalten. In der Reflexion seiner eigenen Werke ironisierte er dabei gerne die Konzeption seiner eigenen Ready-mades und machte sich gleichzeitig über die Sinnsuche in der Kunst lustig.

Viele von Duchamps beliebten Wortspielen erinnern an die Sprachbetrachtungen von Jean-Pierre Brisset, von dessen „unglaubliche[m] Netzwerk von Wortspielen“ er laut Steiner sehr beeindruckt war.¹²¹ Unter dem Pseudonym *Rose Sélavy*¹²² gab sich Duchamp Wortspielereien in reinen Schriftäußerungen, aber auch im Zusammenhang mit anderen Kunstprodukten hin. Stauffer führt die Ähnlichkeit dieser Wortspiele mit dem französischen Kalauer, dem „calembour“ oder der „contrepèterie“ an, die er aus dem Dictionnaire Robert wie folgt zitiert: „Vertauschung von Buchstaben oder von Silben einer Gesamtheit von Wörtern, die im allgemeinen ausgesucht werden, um daraus andere zu enthalten, deren Zusammenstellung ebenfalls einen Sinn hat, mit Vorliebe einen burlesken oder schlüpfrigen.“¹²³ Der Autor erläutert weiter, die Wortspiele Duchamps seien „von einer entwaffnenden Inkonsequenz“, darüber hinaus „systemlos“ und „oh-

¹²⁰ Ebd.

¹²¹ Zit. nach Steiner, Christian Theo, Kinkerlitzchen und exquisite Worte: Marcel Duchamp. In: Lou-
is/Stooss, a.a.O., S. 127.

¹²² Diese Namensschöpfung wurde selbst aus einem Wortspiel geboren. Duchamp dazu (zit. nach
Stauffer, a.a. O., S. 174): „Warum nicht einen weiblichen Namen? [...] Rose war damals der abge-
schmackteste Name für ein französisches Mädchen, und Sélavy, das war natürlich ‚C’est la vie‘ – so
ist das Leben! Das doppelte ‚R‘ in Rose stammt aus einem Wortspiel auf Picabias Gemälde ‚L’Oeil
Cacodylate‘, das er alle seine Freunde zu unterschreiben bat. Ich gebrauchte für meine Signatur das
Wort ‚arroser‘ (begiessen), und dies gab mir die Idee, die beiden ‚R‘ im Namen zu verwenden.“ Und
er ergänzte ein andermal: „... ausserdem fand ich es sehr clever, einen Namen mit zwei ‚R‘ zu begin-
nen wie die beiden ‚L‘ in Lloyd.“

Weitere Deutungsversuche des Pseudonyms verweisen auf die lautliche Nähe zu Wendungen wie
„Eros c’est la vie (zu deutsch: „Eros ist das Leben“) oder „Arroser la vie“ (zu deutsch: „Das Leben
begießen“) und damit auf Duchamps angestrebtes Verhältnis von Kunst und Leben. Sicherlich spielen
diese Momente eine Rolle, doch ist die Entstehung des Pseudonyms damit eher nicht zu erklären.

¹²³ Stauffer, a.a.O., S. 173.

ne Rezept“, man könne sie „kaum auf einen einzigen Nenner bringen, doch“ sei „in den meisten das Element der *erotischen Andeutung* gemeinsam.“¹²⁴

Ob die Wortspiele Duchamps tatsächlich als „systemlos“ zu bezeichnen sind oder ob gerade in ihrer scheinbaren Systemlosigkeit ein System zu finden ist, kann in diesem Rahmen nicht befriedigend geklärt werden. Richtig ist allerdings der hohe Gehalt an erotischen Anspielungen, wie sie in den Künstlerkreisen jener Zeit recht beliebt waren.¹²⁵

Das Ready-made „L.H.O.O.Q.“¹²⁶ von 1919, laut Daniels „das erste ausdrücklich als Werk Duchamps publikgemachte Ready-made“¹²⁷, beinhaltet eine solche typische Wortspielerei. Duchamp verzierte einen Druck der legendären „Mona Lisa“ von Leonardo da Vinci mit Spitzbart und Schnauzer und setzte darunter die Buchstaben „L.H.O.O.Q.“.

Die Komposition, ursprünglich im März 1920 unter dem Titel „Dada-Bild von Marcel-Duchamp“ auf der Titelseite von Picabias Publikation „391“¹²⁸ erschienen, wird heute vielfach als Ikone des Dadaismus gesehen. Duchamp selbst bezeichnete es als eine „Kombination von Ready-made und ikonoklastischem Dadaismus“, in den Buchstaben-Initialen sah er einen „riskanten Witz über die *Giocconda*“.¹²⁹

Man muss jedoch Dieter Daniels Recht geben, wenn er schreibt, „das Verständnis als pure ikonoklastische Geste erkennt die Vielschichtigkeit des Stücks, wie sie durch das Gegenstück *Rose Sélavy* angedeutet wird.“¹³⁰ Tatsächlich steckt gerade in diesem Werk sehr viel von der Persönlichkeit des Künstlers. Durch das Verlagern des berühmten Bildnisses in einen neuen Kontext bewies Duchamp, wie Veränderung unvorhersehbare Rätsel frei legt. Durch das Spiel der Sprache demonstrierte er gleichzeitig deren nahezu unbegrenzte Verfügbarkeit. In der durch Zweckentfremdung entstehenden Mehrdeutigkeit entwickelte sich in der Weiterentwicklung des dadaistischen Un-Sinns somit ein Viel-Sinn, wie er bereits bei vielen anderen Ready-mades zu erkennen war.

Ein kurzer Rückblick in die Situation des Verhältnisses der Kunst im frühen 20. Jahrhundert zu Leonardo da Vinci beleuchtet den Hintergrund, vor dem dieses Werk entstand: In der Zeit des späten 19. und frühen 20. Jahrhundert, die für

¹²⁴ Ebd.

¹²⁵ Vgl. ebd.

¹²⁶ Vgl. Abb. 9.

¹²⁷ Daniels, Dieter, Duchamp und die anderen. Der Modellfall einer künstlerischen Wirkungsgeschichte in der Moderne, Köln 1992, S. 186.

¹²⁸ Abb. unter dem Originaltitel „Tableau Dada par Marcel Duchamp“ in: Picabia, Francis (Hrsg.), 391, Paris, März 1920 (= Nr. 12).

¹²⁹ Stauffer, Serge (Hrsg.), Marcel Duchamp. Die Schriften, Zürich 1981 (=Band 1).

¹³⁰ Daniels, a.a O., S. 188.

Marcel Duchamp prägend war, befasste man sich in der Kunst ausgiebig mit den Werken des großen Renaissancemeisters. Sein Denken, sein Wirken und seine Persönlichkeit genossen ein neu auflebendes Ansehen. Nicht nur Künstler und Kunsthistoriker, sondern auch Dichter und Schriftsteller waren von Leonardo fasziniert. Um die Jahrhundertwende wurden neben vielen Neupublikationen erstmals seine Zeichnungen und Notizen einem breiten Publikum zugänglich gemacht.

Wie Theodore Reff ausführt, haben bereits seit den dreißiger Jahren viele Kunstkritiker eine innere Nähe Duchamps zum Altmeister Leonardo da Vinci verspürt.¹³¹ Reff zitiert beispielsweise Robert Lebel, der feststellte, dass „es unter allen zeitgenössischen Künstlern Marcel Duchamp ist, der die Erinnerung an Leonardo am eindringlichsten hervorruft, selbst in seiner Weigerung, nur ein großer Maler zu sein.“¹³²

Im Rahmen seiner Ausführungen über die verschiedenen Verbindungsansätze zwischen Duchamp und Leonardo erwähnt Reff auch Äußerungen von Duchamp selbst, aus denen seine und seines Umfeldes intensive Beschäftigung mit Leonardo klar hervorgehen.¹³³ Beispielsweise verband beide die Anerkennung der Rolle, die Zufall und Unfall beim kreativen Prozess spielen. Während Leonardo allerdings darunter verstand, zufällig entstandene Formationen wie Wolken oder Flecken als Anregung für Landschaften oder Mimiken zu sehen, ging Duchamp natürlich im dadaistischen Sinne weiter.

Vor diesem kurz skizzierten Hintergrund, der hier nicht weiter vertieft werden soll, fällt es etwas leichter zu verstehen, warum Duchamp gerade Leonardos „Mona Lisa“ für sein provokatives Ready-made wählte. Mit der Wahl des bekanntesten Gemäldes des Meisters wählte er gleichzeitig das wohl berühmteste Bild in der Geschichte der Kunst.

1911, wenige Jahre vor der Entstehung von Duchamps Werk, war die „Mona Lisa“ aus dem Louvre entwendet worden, wobei Guillaume Apollinaire in den Verdacht der Mittäterschaft geraten war. Die Aufmerksamkeit und die allgemeine Bewunderung, die dem Kunstwerk zu dieser Zeit entgegengebracht wurde, dürfte für Duchamp ein Grund mehr gewesen sein, genau anhand dieses Bildes die blinde Anerkennung traditioneller Kunstwerke in Frage zu stellen.

In provokativer Dada-Manier entweihte er das berühmte Werk, indem er mit dem Bart auf die latente Männlichkeit des Frauenbildnisses anspielte. Gleichzeitig stellte er seine Wahrheit und damit stellvertretend die Wahrheit der bürgerli-

¹³¹ Vgl. hierzu Reff, Theodore, Duchamp & Leonardo: L.H.O.O.Q. und ähnliches, in: Heynen, Julian (Hrsg.), Mona Lisa im 20. Jahrhundert. Ausst.kat. Duisburg 1978, S. 57-74, S. 57.

¹³² Ebd.

¹³³ Ebd., S. 58 ff.

chen Kunst im Allgemeinen kritisch in Frage. Dieser Akt verkörpert die allgemeine dadaistische Abwehrhaltung traditionellen Kunstwerken gegenüber.

In der Literatur finden sich Hinweise darauf, dass Duchamps lediglich die Kategorien des Ästhetischen als den Bedingungen der Zeit nicht adäquat zu thematisieren beabsichtigte. Seine Affinität zu Leonardo an sich sei von der Wahl des Werkes völlig unberührt geblieben. Das mag sicher richtig sein, allerdings eine Begründung dieser Schlussfolgerung aus der Tatsache, dass der Künstler sich nur einer Reproduktion und nicht des Originals bedient hat, erscheint etwas zweifelhaft. So schreibt zum Beispiel Faust, Duchamp habe für seine Verfremdung bewusst eine Reproduktion verwendet und „bezieht sich in seinen Äußerungen nie auf das Original im Louvre, wie es die Futuristen getan hätten.“¹³⁴ Auch Thomas Zaunschirm begründet seine Vermutung, Duchamps eigentliches Interesse habe nicht wirklich einer Demonstration gegen die traditionelle Kunst gegolten, in ähnlicher Weise: „Ein echt dadaistischer oder futuristischer Protest hätte darin gelegen, dem Original einen Bart aufzumalen. Aber MD lehnte ja nicht die traditionelle Kunst ab, er interessierte sich dafür gar nicht und war eher gegen eine Fortführung dieser ‚gedankenlosen‘ Tradition.“ Und weiter: „Nicht die Mona Lisa war der Gegenstand seiner Tat, sondern die Reproduktion.“¹³⁵

Diese Schlüsse sind angreifbar. Abgesehen davon, dass sich für Duchamp aus sehr pragmatischen Gründen schlicht nie die Frage stellte, das Original selbst zu verändern, stellt er seine „Mona Lisa L.H.O.O.Q.“ ganz bewusst dem Original Leonardos gegenüber, gleichzeitig in Abhebung und Respekt. Das Ziel des Künstlers war es, etwas zu zeigen, aufmerksam zu machen auf die Wahrheit hinter dem Schein.

An dieser Stelle sei auch die mögliche englische Lesart der Buchstaben erwähnt, die als Wort ausgesprochen den Klang „Look“ (zu deutsch: „Schau(t) her!) ergeben. So gelesen ruft Duchamp damit zusätzlich zur Aufmerksamkeit auf, zum richtigen Hinsehen, zum Erkennen der Wahrheit und zum Hinterfragen des Scheins.

Hätte Marcel Duchamp diesen Schein zerstört, so hätte niemand mehr dahinter blicken können. Die moderne Technik der Reproduktion diene sogar dazu, die Frage um Schein und Wirklichkeit noch deutlicher herauszustellen. Sicher war der Protest nicht gegen Leonardo oder seine „Mona Lisa“ per se gerichtet, sondern gegen das, wofür das Bildnis stand und noch immer steht. Das berühmte Werk war durch seine gesellschaftsgeschichtliche Stellung und aufgrund der aktuellen Aufmerksamkeit für dieses Exempel einfach prädestiniert.

¹³⁴ Faust, a.a.O., S. 155.

¹³⁵ Zaunschirm, Thomas, *Bereites Mädchen Ready-made*. Klagenfurt 1983, S. 22.

Eine spätere Äußerung Duchamps erweckt übrigens den Anschein, als habe er erst im Nachhinein entdeckt, wie männlich das Bildnis auch ohne sein Zutun bereits wirkte: „Das Seltsame an diesem Schnurr- und Spitzbart ist, daß, wenn man darauf schaut, die „Mona Lisa“ ein Mann wird. Es ist keine Frau, die als Mann verkleidet ist, es ist ein richtiger Mann [...].“¹³⁶

Die verbale Anspielung unter dem Bildnis der „Mona Lisa“ lässt verschiedene Deutungen zu, von welchen hier nur die zwei vordergründigsten wiedergegeben werden sollen.¹³⁷ Eine Auflösung der Inschrift hat Marcel Duchamp laut Zaunschirm selbst gegeben:¹³⁸ Französisch buchstabiert ergeben die aneinandergereihten Buchstaben einen Klang, der den Satz „Elle a chaud au cul“ (zu deutsch: „Sie hat einen warmen/heißen Hintern“ oder „Sie ist scharf“) evoziert. Während die Gioconda ein Mann wird, entsteht durch diesen Satz kontrapostisch zur malerischen Vermännlichung wieder ein weiblicher Gegenpol. Versteht man die Worte im Sinne von „Sie ist scharf“, wird zusätzlich zu dem bereits erwähnten Angriff auf die Kunst noch eine Degradierung derselben zur Ware provoziert. Als Anspielung auf die nach der Überlieferung angenommene Homosexualität Leonardos gelesen wird der bereits sichtbaren Vermännlichung der „Mona Lisa“ durch den Bart noch ein verschlüsselter schriftlicher Hinweis auf die Bisexualität des Bildes hinzugefügt. Einige Hinweise in der Literatur geben Auskunft darüber, dass Duchamp darüber hinaus einen selbstironischen Hinweis auf seine eigene Bisexualität gibt.

Duchamp war ein Meister der Negation und des Zweifels. Er beobachtete die Entwicklungen seiner Zeit mit einem ironischen Lächeln, während seine Werke noch heute eine ständige Herausforderung an die Bedürfnisse und Wahrheiten der Kunst sind. Er forderte den Kontakt zwischen der Kunst und dem Leben außerhalb der Kunst heraus, indem er deren jeweils zugrunde liegende Kennzeichen entschlüsselte, interpretierte und in seinen eigenen kreativen Prozess brachte.

Der Beitrag Marcel Duchamps zur modernen Kunst wird immer wieder dort offensichtlich, wo spätere Künstler an seine Errungenschaften anknüpfen und ihn damit als einen großen Vater unverzichtbar machen, wie an späterer Stelle dieser Arbeit noch festzustellen sein wird. Mit Pierre Cabanne gesprochen: „With Duchamp, nothing is ever finished. He is always the future.“¹³⁹

¹³⁶ Zit. nach Reff, a.a.O., S. 65.

¹³⁷ Zaunschirm hat eine weitergehende Untersuchung der Bedeutung dieser Buchstaben angestellt, die aber diesen Rahmen sprengen würde. Vgl. ebd., S. 32-34.

¹³⁸ Vgl. ebd., S. 32.

¹³⁹ Cabanne, Pierre, Duchamp & Co. Paris 1997, S. 202.

7. Surrealismus versus Dadaismus

Paris war gleichzeitiger Schauplatz des Höhepunkts und der Auflösung des Dadaismus. Die Revolution Dada klang einzig in dieser Metropole nicht einfach aus, sondern machte einer neuen Bewegung Platz. Erbaut aus den Ruinen Dadas war er ebenso revolutionär, ebenso kompromisslos, aber langlebiger: Der Surrealismus. Die Mehrheit der künftigen Surrealisten war bereits im Jahr 1920 an den Pariser Dada-Aktivitäten beteiligt gewesen. 1924 veröffentlichten André Breton und Louis Aragon surrealistische Satzungen, die zunächst sehr an die dadaistischen Manifeste erinnerten.¹⁴⁰

Es gab zu jener Zeit durchaus Stimmen, die im Surrealismus nichts anderes sahen, als eine Fortführung des Dadaismus unter anderem Namen. Lucy Lippards beispielsweise sprach für viele, als sie feststellte: „Der Surrealismus ist eigentlich ein stubenrein gewordener Dadaismus, ein Dadaismus, der seine Studienjahre hinter sich hat – französischer Klarheit unterworfenen nördlichen Fantasie, zur Ordnung gebändigtes Chaos.“¹⁴¹ Diese Ansicht ist aus heutiger Sicht betrachtet sicherlich zu eindimensional. Robert Short hat eine stichhaltige Gegenargumentation zur Entstehungsgeschichte des Surrealismus aufgebaut.¹⁴² Er behauptet zunächst, dass die herausragenden Prinzipien des Surrealismus bereits vor der Ankunft Dadas in Paris umrissen waren. Er gibt dabei André Breton Recht, der die Jahre von 1919 bis 1925 in Zusammenhang mit dem Surrealismus als „Zeit der Intuitionen“ bezeichnet hat. Die zweite Behauptung geht dahin, dass Dada wohl einen Einfluss auf surrealistische Entwicklungen hätte haben können, durch seinen Auftritt in Paris als Randerscheinung aber doch nicht haben konnte. Er verweist mit dieser Aussage auf die Tatsache, dass der Dadaismus zu der Zeit, als er nach Paris kam, bereits keine Erscheinung des Krieges und der Revolution mehr war, sondern eine des Friedens und der Wiederherstellung. Paris war somit wohl ein wichtiger Resonanzboden für Dada, doch die Stadt trivialisierte zugleich seine bereits ausgeprägte Tendenz zur reinen Sensationshascherei.

Breton und sein Umfeld junger französischer Dichter – Philippe Soupault, Louis Aragon, Paul Eluard und Benjamin Péret – hatten sich bereits seit März 1919 um die Zeitschrift „Littérature“ gruppiert. Nach den Kriegsjahren, in denen keiner von ihnen die Möglichkeiten gehabt hatte, seinen Empfindungen Ausdruck zu verleihen, erwarteten sie die Ankunft der Dadaisten mit großen Erwartungen. Allerdings wurden sie damit an einem Punkt vom Dadaismus angezogen, an dem ihre eigene dichterische Entwicklung, die bereits vor dem Krieg begonnen

¹⁴⁰ Im Jahr 1924 veröffentlichte Breton sein „Erstes surrealistisches Manifest“, Louis Aragon schrieb „Une vague de rêves“.

¹⁴¹ Lippard, Lucy, Notes on Dada and Surrealism: The Museum of Modern Art. In: Lippard, Lucy R., Changing. New York 1971, S. 48-60, S..

¹⁴² Vgl. Short, Robert, Surrealismus kontra Dadaismus. In: Short, a.a.O., S. 53-80.

hatte, bereits eine eigene Richtung gefunden hatte. Diese Richtung führte sie zwar zum Dadaismus hin, fast gleichzeitig aber auch über ihn hinaus.

Short erwähnt zwei Punkte, die die Gruppe von Beginn an vereinte: „ihr gemeinsamer Glaube an die erhabene Mission der dichterischen Fantasie und ihre Verehrung für einen gemeinsamen ‚Ehrentempel‘ französischer Dichter – Rimbaud, Lautréamont und Jarry, die der jüngsten Vergangenheit angehörten, und Apollinaire, Valéry und Reverdy, die nur wenig älter waren als sie selbst.“¹⁴³ Aufgrund ihrer demoralisierenden Kriegserfahrung war es natürlich problematisch, an dem unerschütterlichen Glauben an die Kraft der Poesie festzuhalten. Der bevorstehende Zusammenbruch der Zivilisation schien die Aufgabe des Dichters zum einen noch dringlicher zu machen, zum anderen stellte man jedoch das „Unvermögen und die Verderbbarkeit der Sprache“¹⁴⁴ vor Augen.

Aufgrund dieser Umstände und eigener Erkenntnisse hatten es die Franzosen nach Short nicht nötig, „irgendwelche fremden dadaistischen Prototypen zu kopieren“¹⁴⁵. Short fundiert seine Ansicht mit den Briefen Jacques Vachés, eines Freundes von André Breton, auf welche die Pariser Dichter zurückgreifen konnten. Vaché hatte Alfred Jarrys eigenwillige und humorige Symbolik weiterentwickelt, indem er dem Krieg keinerlei Bedeutung zumaß und in sein eigenes Inneres floh. Die „Littérature“-Gruppe war offensichtlich der Ansicht, der Dadaismus sei eine Bewegung, welche die gesamte Öffentlichkeit dazu zwingen würde, sich dem jähren und heilsamen Abtötungsprozess Vachés zu unterziehen. Die Ansicht, erst nach dessen Vollendung sei ein neuer Anfang möglich, wurde sicherlich durch den mysteriösen Tod Vachés unterstützt, der 1919 an einer Drogenüberdosis starb. Breton war der festen Überzeugung, dass der Weg der Befreiung „von einer klar erkennbaren Gruppe aus Dichtern und unkonventionell denkenden Moralisten“¹⁴⁶ bereits vorgezeichnet war. Die Integrität dieses „Protest-Erbes“¹⁴⁷ war seiner Ansicht nach gegen Tristan Tzaras Aufruf zur Abschaffung aller Traditionen zu verteidigen.

Ein wichtiger, vielleicht der wichtigste Unterschied, wodurch sich der Surrealismus ganz klar vom Dadaismus abhebt, ist die Frage der Bedeutung des Automatismus. Die in der Zeitschrift „Littérature“ veröffentlichten Ergebnisse der 1919 durchgeführten Experimente Bretons und Soupaults im Bereich der „Ecriture automatique“¹⁴⁸, des spontanen Niederschreibens aus dem Unbewussten kommender Gedanken, zeigten die großen Unterschiede zwischen den beiden Bewegungen auf. Short weist mit Recht darauf hin, dass diese Experimente keineswegs vom Dadaismus, sondern durch die Erkenntnisse Sigmund Freuds an-

¹⁴³ Short, a.a.O., S 59 f.

¹⁴⁴ Ebd., S. 60.

¹⁴⁵ Ebd.

¹⁴⁶ Ebd., S.61.

¹⁴⁷ Ebd.

¹⁴⁸ Vgl. hierzu auch Kap. II, 6.1.

geregt wurden, für welche sich Breton bereits seit 1916 nachweislich interessierte.

Für die Surrealisten erlaubte diese Technik des automatischen Schreibens die Stimme des tiefsten Inneren zu hören. Sie waren der Überzeugung, dass auf irgendeiner Ebene des Unbewussten alle Menschen gleich seien und damit eine Basis für einen gemeinsamen neuen Denkansatz geschaffen werden könne.

Den Dadaisten lagen solche Ansichten völlig fern. So brandmarkte Tzara in seinem „Dada-Manifest“ 1918 die Idee einer „gemeinsamen psychischen Basis“ als Fantasiegebilde.¹⁴⁹ Für Tzara war der Automatismus ein „Krampf der Eingeweide, eine Explosion der Sinne und des Instinkts, die die primitive und chaotische Intensität im Menschen und in der Natur zum Ausdruck brachte“¹⁵⁰. Während für die Surrealisten um Breton der Zufall und das Unbewusste den Schlüssel zur Erforschung der menschlichen Subjektivität waren, waren sie für die Dadaisten unpersönliche Kräfte.

Grundlegende und für den Surrealismus maßgebliche Emanzipation von den Ansichten Dadas war also ihre Weigerung gegen die passive, resignierte und ironische Haltung seiner Vertreter. Die Objektivierung der Dinge war einer Subjektivierung gewichen. Formale Probleme wie die Vermischung von Kunstgattungen, die Lautdichtung oder die Abstraktion, mit denen sich die Dadaisten befassten, waren für die Surrealisten nicht von Belang. Sahen die Dadaisten die Freiheit in der Zerstörung und der Neuordnung des objektiv Messbaren, so wandten sich die Surrealisten nach innen und erklärten die menschliche Fantasie als die einzig gangbare Kraft zur Veränderung.

7.1. Die visuell-verbalen Symbolbilder des Surrealismus

Der 1924 mit dem „Ersten surrealistischen Manifest“¹⁵¹ von André Breton in Abspaltung vom Dadaismus ins Leben gerufene Surrealismus war primär ein weltanschauliches Konzept. Im Gegensatz etwa zum Kubismus, der sich aufgrund ähnlicher künstlerischer Gestaltungsweisen als Kunststil konstituiert, war das Grundmotiv surrealistischer Aktivität die Opposition gegen eine rationale Wirklichkeitskonzeption. Hauptanliegen des Surrealismus war also, im Rousseauschen Sinne einen zivilisatorisch unverdorbenen Zugang zur Welt zu finden. Als Weg dahin galt insbesondere die Erschließung und Aufwertung von psychischen Erlebnissen wie Traum, Halluzination oder gar Wahnsinn.

¹⁴⁹ Vgl. Short, a.a.O., S. 69.

¹⁵⁰ Ebd.

¹⁵¹ Vgl. Breton, André, Die Manifeste des Surrealismus. Reinbek bei Hamburg 1986.

In Bezug auf die Schriftintegration im Bild tritt im Surrealismus der Begriff der „*Ecriture automatique*“ auf. Durch das Nachlassen der Kontrolle durch die Person des Künstlers in Traum- und Wahnzuständen kann hierbei das direkt vom Unterbewussten Kommende niedergeschrieben und festgehalten werden. André Breton erfand diese Methode in der Übergangsphase zwischen Wachzustand und Traum. In seinem ersten Manifest berichtet er darüber, wie er „eines Abends [...], vor dem Einschlafen [...] so deutlich, daß es [ihm] unmöglich war, ein Wort daran zu ändern, abgetrennt jedoch vom Klang irgendeiner Stimme, einen recht merkwürdigen Satz [vernahm], *der ans Fenster klopfte*.“¹⁵² Gemeinsam mit Philippe Soupault übte er sich fortan darin, sein Unterbewusstes sprechen zu lassen und von diesem gelenkte Texte niederzuschreiben. Seiner Auffassung nach waren „die Wortinspirationen [...] sehr viel reicher an visueller Kraft und dem Auge unendlich viel mehr gebend als die eigentlichen visuellen Bilder“¹⁵³.

Die Methode des automatischen Schreibens konnte zu diesem Zeitpunkt bereits auf eine längere Tradition zurück blicken. So bedienten sich nach Yvonne Duplessis einige Schriftsteller des 18. Jahrhunderts, darunter etwa Achim von Arnim, dieser Form der Niederschrift, „um sich den Zwängen des reflektierenden Denkens zu entziehen.“¹⁵⁴ Die Surrealisten wandten diese Technik nun in einer Form an, die Maurice Blanchot ganz treffend als „Kriegsmaschine gegen das rationale Denken und Schreiben“ bezeichnet. Blanchot bemerkt weiter, diese „bestimmte Weise des Erkennens [...] räumt dem Wort einen neuerlichen, unbegrenzten Kredit ein.“¹⁵⁵ Der surrealistische Gedanke war, dass irgendwo im Menschen eine Anlage vorhanden sei, welche die absolute Erkenntnis der Dinge ermöglichte. Bei der schriftlichen Aufzeichnung der innersten Gedanken sollte das reine, „unfehlbare Denken“¹⁵⁶ des Unterbewusstseins widergespiegelt werden.

Die Vertreter des Surrealismus verstanden sich als die wahren Befreier des Worts. Das Wort war für sie nicht mehr nur Ausdrucksmittel, sondern stand in Einheit mit dem Denken für die Freiheit des Menschen schlechthin. Das Wort wurde gleichbedeutend mit Freiheit. In der nächsten Ebene bedeutete das, dass Worte nicht mehr für irgendetwas standen, nicht mehr an den Dingen hingen, die sie ausdrückten. Die Wörter hatten sich nach Ansicht der Surrealisten selbständig gemacht, sie erwachten zum Eigenleben. Breton bezeichnete sie gar als „diese[s] unbändige Völkchen, das wir nur sehr unvollkommen unter Aufsicht

¹⁵² Breton, a.a.O., S. 23.

¹⁵³ Zit. nach ebd., S. 45 f.

¹⁵⁴ Duplessis Yvonne, *Der Surrealismus*. Berlin 1992 (= Schriften zur Kunsttheorie Bd. 8), S. 45.

¹⁵⁵ Blanchot, Maurice, *Überlegungen zum Surrealismus*. In: Bürger, Peter (Hrsg.), *Surrealismus*. Darmstadt 1982 (= Wege der Forschung Bd. 473), S. 37-50, S. 38.

¹⁵⁶ Vgl. die zitierten Aussagen Bretons, ebd., S. 39 f.

halten können und wo wir nur hier und da irgend jemanden in flagranti ertappen.“¹⁵⁷

Der verbale Ausdruck hing im Surrealismus sehr eng mit den Ausdrucksmöglichkeiten der Malerei zusammen. Hinter den Anwendungsmöglichkeiten der einzelnen Gattungen stand, ähnlich wie im Dadaismus, eine gemeinsame Intention. Viele Surrealisten wie etwa Dalí oder Arp arbeiteten gleichzeitig als Dichter wie als Bildende Künstler. Duplessis zitiert Breton, der aussagt, es „besteht kein grundsätzlicher Unterschied zwischen einem Gedicht von Eluard oder Benjamin Péret und einem Bild von Max Ernst, Miró oder Tanguy.“¹⁵⁸ Malerei und Dichtung waren im Surrealismus also quasi gleichwertige Ausdrucksträger für das unbewusste Alter Ego eines Menschen. Wie die Literatur, so strebte auch die Malerei an, die unbekannten Seiten eines Menschen zu beleuchten, Licht zu werfen auf die übergreifenden Bereiche, in denen sich der Mensch bewegt und von denen er doch nur einen Teil bewusst wahrnimmt.

Das Zusammenwirken von Dichtung und Malerei war im Surrealismus somit weit intensiver als in früheren künstlerischen Bewegungen. Erstmals verstanden sich die beiden Gattungen als zwei eigenständige und gleichzeitig aufeinander bezogene Ausdrucksmöglichkeiten, die gemeinsam ein neues Bild der Wirklichkeit zeigten, einer „fusion de la poésie et des arts plastiques“¹⁵⁹.

7.2. Die surrealistischen Text-Bild-Kombinationen von Max Ernst am Beispiel „Le chien qui chie“

Während Maler wie Duchamp, die in ähnlicher Form wie Ernst auf die traditionelle Kunst reagierten, von Stilen wie Kubismus oder Futurismus ausgingen, schien die Kunst Ernsts von vorneherein auf eine Infragestellung ausgelegt zu sein. Er war ständig auf der Suche nach neuen Techniken, er hinterfragte, deutete um und entwickelte neue Strukturen. Laut Spies war Ernst der „erste professionelle Nicht-Maler, [...], der erste, der als Skeptiker begann und diese Skepsis zu einem schöpferischen System ausarbeitete.“¹⁶⁰ Spies weiter: „Die Geschichte der modernen Kunst fällt weitgehend mit der Überwindung ihrer Mittel zusammen. Keiner der großen Geister unseres Jahrhunderts hat sich grundsätzlicher mit diesen Fragen auseinandergesetzt als Max Ernst.“¹⁶¹

¹⁵⁷ Zit. nach ebd., S. 41.

¹⁵⁸ Zit. nach Duplessis, a.a.O., S. 63.

¹⁵⁹ Hirschberger, Elisabeth, Dichtung und Malerei im Dialog. Von Baudelaire bis Eluard, von Delacroix bis Max Ernst, Tübingen 1993 (=Münchener Universitätschriften, Bd. 42), S. 109.

¹⁶⁰ Ebd.

¹⁶¹ Spies, Werner, Gesetze des Zufalls. In: Hommage á Max Ernst. Wiesbaden 1976, S. 18-22, S. 18.

Zwar wies der Künstler eine starke Nähe zum Dadaismus und später zum Surrealismus auf, doch setzte er sich wesentlich weniger als seine Zeitgenossen mit diesen Strömungen auseinander. Bereits seine frühen Arbeiten zeigen, wie stark er um eine Innenschau bemüht war, mit welcher der Anspruch der Objektivität des Bildes überwunden werden sollte.

Diese ständige Suche, der stete Drang zur Veränderung charakterisieren auch Ernsts Beziehung zum Surrealismus. Zwar nahm er an surrealistischen Ausstellungen teil und ließ sich 1929 von Man Ray im Kreise der Surrealisten neben u.a. Arp, Breton und Tanguy fotografieren, von deren Manifestationen und Debatten wie dem Barrès-Prozess 1921 oder dem Pariser Kongress 1922 hielt er sich jedoch konstant fern. Er war weder dabei, als André Breton sein „Erstes surrealistisches Manifest“ veröffentlichte noch als die Zeitschrift „La Révolution surréaliste“ vorbereitet wurde. Im strengen Sinne Bretons findet er denn auch in dessen Manifest keine Erwähnung. In einem Interview äußerte sich Ernst selbst 1969 gegenüber Robert Lebel: „Ich muß bekennen [...], daß ich mich in gewisser Distanz zu den Surrealisten gehalten habe.“¹⁶² Und diese Distanz kennzeichnet schließlich auch sein Werk.

Ernst konnte die normativen Ansprüche der Surrealisten nicht teilen, die dem Erreichen einer höheren Wirklichkeit durch einen rein psychischen Automatismus galten. Die Auflehnung Bretons gegen Gesellschaft und Religion im Namen von Marx und Freud war für Max Ernst zu dogmatisch. Wenngleich seine Reaktionen auch differenzierter waren, hielt er sich allerdings dennoch immer auf Seiten der Revolte. So weigerte er sich zwar gegen die von Breton geforderte Aufgabe jeglicher Kontrolle der Vernunft, ließ sich aber dennoch von dessen Gedanken inspirieren. Er bediente sich des surrealistischen Gedankenguts und entwickelte daraus seine eigenen halbautomatischen Bildtechniken, wie etwa die Frottage, die Grattage oder die Décalcomanie. Diese Bilder zwangen ihm zwar einen gewissen inspirativen Mechanismus auf, ließen ihm aber dennoch weiteren Spielraum. Oder, wie Schneede es ausdrückt: „Das Bild ist für ihn ‚Fundgegenstand‘ aus dem Unterbewußten, von dem er sich im Schaffensprozeß wiederum distanziert.“¹⁶³

Schneede fasst drei Hauptcharakteristika zusammen, die Ernsts Bezug zum Surrealismus und dessen gleichzeitige Überwindung verdeutlichen:

„1. Die Verwendung der halbautomatischen [...] Techniken, die den „Mechanismus der Inspiration“ in Gang setzen, der seinerseits kontrolliert ist. [...]

2. Die Erhaltung von Widersprüchlichkeiten und Gegensätzen anstelle von harmonischer Einbeziehung oder dogmatischer Nivellierung. [...]

¹⁶² Schneede, Uwe M., Die Beziehungen zum Surrealismus. In: Ebd., S. 25-31, S. 28.

¹⁶³ Ebd., S. 29.

3. Die Manifestation des kritischen Bewußtseins im Künstler und die eben durch diese Gegensätzlichkeiten und Widersprüche beim Betrachter zu erreichende Irritation.“¹⁶⁴

Ernst stand somit zwischen den beiden Hauptsträngen des Surrealismus: Während etwa Mirò und Masson den Automatismus zu einer abstrakten Variante führten, zeigte sich bei Dalí, Magritte oder Tanguy ein Illusionismus im Fixieren von Traumbildern. Max Ernst entwickelte einen weiter gefassten Surrealismus, der sowohl die Emotion als auch die Ratio ansprach. Auch aufgrund ihrer engen Beziehung zu De Chirico werden Ernsts Bilder aus den Jahren von 1921 bis 1924 häufig als protosurrealistisch bezeichnet.

Werner Spies stellt zwei große allgemeine Tendenzen in der Kunst Ernsts fest: Zum einen nennt er die Auseinandersetzung des Künstlers mit der traditionellen Malerei und zum anderen „eine Arbeit, die ‚jenseits der Malerei‘ geschieht.“, womit die von Ernst bevorzugte Technik der Collage gemeint ist.¹⁶⁵

Max Ernst war laut Spies der erste Künstler, der die Collage in Frankreich einführte. In Abhebung von den kubistischen „Papiers collés“, in denen die eingeklebten Papierstücke die Rolle der Malerei übernehmen, sind in diesen Collagen Eigenform und Eigenbedeutung der Realmaterialien von Bedeutung. Gingen die Kubisten in ihren Arbeiten vom Bereich des Formalen aus, so stand bei Ernst der Bereich des Dargestellten selbst im Vordergrund. Er brachte den im Kubismus im Vordergrund stehenden Wert des Bezeichneten zum Kippen, indem er dieser vielfach variierten und doch begrenzten Welt diejenige des Seienden gegenüberstellte.

Freilich bewegte sich Max Ernst in seinen Collagen in ganz ähnlichen Bereichen wie die Kubisten oder Dadaisten – nach wie vor fungierte die Welt der Werbung, der Warenhäuser und des Konsums als Quelle des Wortschatzes. Ernst aber erweiterte diesen mit dem Ergebnis, dass seine Werke zwar einerseits teilweise Anklänge an die dadaistische Freude am Konsummüll zeigten, andererseits aber „mehr und mehr eine Betroffenheit über die nicht mehr erfaßbare Fülle des Sichtbaren“¹⁶⁶ ausdrückten. Spies bezeichnet diese mit Hilfe der aufgefundenen Elemente konstruierten Collagen zusammenfassend als das Konstruieren „virtueller Inventare für virtuelle Welten“¹⁶⁷.

Kombinatorische Text-Bilder stellen dabei im künstlerischen Schaffen von Max Ernst einen Schwerpunkt dar. Ernst fertigte eine Anzahl von Arbeiten an, die

¹⁶⁴ Ebd., S. 30.

¹⁶⁵ Vgl. hierzu die Ausführungen von Spies, ebd., S. 18 ff.

¹⁶⁶ Ebd., S. 20.

¹⁶⁷ Ebd.

durch ihre Kombination von Wort und Bild ganz eigene Mischformen zwischen Malerei und Literatur darstellten.

Fällt es bei den vorangehenden Betrachtungen größtenteils noch leicht, von einer Basisbetrachtung unter der Voraussetzung einer umfangreichen Forschungslage zu sprechen, so gestaltet sich dies bei Max Ernst schwieriger. Die Beschäftigung mit seinem Wort-Bild-Verhältnis wurde bislang eher vernachlässigt. Während sich eine inzwischen fast unüberschaubare Flut von Publikationen in Form von Biografien, Werkmonografien u.ä. mit dem Künstler auseinandersetzt, wird der Gesamtbetrachtung seiner Auseinandersetzung mit der Schrift, ähnlich wie bei Paul Klee, wenig Rechnung getragen.

Das Werk Max Ernsts kann allerdings ohne die Untersuchung seiner Schriftintegration nur unzureichend erfasst werden. Es ist bezeichnend für seine Arbeiten, dass sie mit Rezeptions- und Interpretationsgewohnheiten spielen, diese verrätseln und somit über sie hinausgehen. Das Zusammenwirken von Wort und Bild ist für das Verständnis seiner Werke daher insofern von großer Bedeutung, als sich diese beiden Medien in ihrer Kombination gegenseitig gleichzeitig interpretieren und verrätseln. Aufgrund dieser gewollten Rezeptionslenkung verlangt das Ineinander von Wort und Bild bei Ernst nach einem Ansatz, der beide Medien berücksichtigt.

Isabel Greschat¹⁶⁸ hat sich erstmals umfassend mit dem Bild-Text-Verhältnis bei Max Ernst befasst. In ihrem Versuch eines interpretatorischen Neuansatzes stellt sie sich die Aufgabe, über die rein deskriptive Ebene hinausgehend eine methodisch fundierte Untersuchung zu den Prinzipien des Umgangs mit Sprache bei dem Künstler anzustellen. Sie untersucht zunächst sowohl Text und Bild als zwei getrennte Systeme nach semiotischen Gesichtspunkten als auch das übergeordnete Gesamtsystem, um schließlich eine Art methodischen Leitfaden zu erstellen, mit dessen Hilfe eine systematische und einheitliche Befragung verschiedener Bild-Text-Komplexe Ernsts vorzunehmen.

Im Folgenden wird der Versuch angestellt, ein dem Surrealismus zuzuordnendes Werk Max Ernsts auf formaler wie inhaltlicher Ebene zu entschlüsseln und damit ein Beispiel für einen surrealistischen kombinatorischen Wort-Bild-Bezug zu geben. Dem stark semiotische Ansatz von Isabel Greschat wird dabei Rechnung getragen, darüber hinausgehend aber das Gewicht auf die mögliche Aussage des Kunstwerks über die Welt gelegt.

In seinem Werk „Le Chien qui chie“¹⁶⁹ von 1920 verbindet Ernst Collage-, Zeichen- und Gouachentechnik miteinander. Auf dem Bild ist eine Landschaft zu

¹⁶⁸ Vgl. Greschat, Isabel, Max Ernst. Text-Bild-Kombinationen 1919 bis 1925, Münster/New York 1995.

¹⁶⁹ Vgl. Abb. 10.

sehen, die sich zum Hintergrund hin perspektivisch verjüngt und in eine Gebirgskette mündet. Die illiusionistische Tiefenwirkung wird zum einen durch eine graue Steinfläche in der Bildmitte erreicht, deren Ränder, indem sie sich von zwei blauen Feldern rechts und links abheben, zentralperspektivisch in die Tiefe führen. Zum anderen nehmen die Steine nach hinten hin an Schärfe ab. Im Vordergrund schwebt links ein hundeartiger, kopfloser und gehäuteter Tierkörper, diagonal zum Sprung in die Bildmitte ansetzend, der im rechten Vorderlauf einen geöffneten Fächer hält. Unter ihm schwebt eine Kugel oder ein Ball, aus dem heraus sich ein Arm bewegt, welcher auf das Tier zeigt. Von rechts pressen zwei kleinere Jagdhunde dicht hintereinander in die Bildmitte. Der zweite Hund scheint durch eine Art metallischen Ring zu springen. Am oberen und unteren Bildrand wurden zwei weiße Streifen belassen, auf denen sich vom linken zum rechten Bildrand jeweils ein handschriftlicher Text in französischer Sprache zieht.

Die größte Form und damit die die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich ziehende stellt der kopflose Hundekörper dar. Die anderen Bildelemente sind formal auf diese Figur bezogen. So wiederholt der aus dem Ball ragende abgewinkelte Arm in seinem oberen Teil die Sprungrichtung des Tiers, während der untere Teil senkrecht dazu steht. Der vordere der beiden in die Richtung dieser Figur laufenden Jagdhunde wiederholt deren Form.

Somit ergeben sich drei Bildkomplexe, wobei jeder jeweils ein braunes und ein weißes Element enthält: Die braune, kopflose Hauptform mit dem weißen Fächer, der braune Ball, aus dem ein weißer Arm ragt und ein brauner und ein weißer Jagdhund.

Die Zusammenhänge innerhalb des Bildaufbaus bleiben indessen unklar. Es gibt keinerlei Überschneidungen, die Elemente wirken isoliert, die Raumverhältnisse sind nicht klar zu definieren. Inhaltlich entsteht zusätzlich eine semantische Inkohärenz, die der Betrachter im beigefügten Text zu entschlüsseln sucht.

Der Text, der das Bild oben und unten umschließt, lautet:

„le chien qui chie le chien bien coiffé malgré les difficultés du terrain causées par une neige abondante la femme à belle gorge la chanson de la chair“

(„der schießende Hund, der gut frisierte Hund, trotz der Schwierigkeiten des Terrains aufgrund eines überbordenden Schnees die Frau mit dem schönen Busen das Lied des Fleisches“)

Dieser Text besteht aus drei Sinneinheiten, welche inhaltlich, in Kohärenz zu den Bildteilen, miteinander verklammert sind:

Das erste Textelement lässt sich meines Erachtens auf die beiden Jagdhunde beziehen. In den gegensätzlichen Begriffen „le chien qui chie“ und „le chien bien coiffé“ ist eine Anspielung auf die Tradition der Jagdhundeszenen zu erkennen. Der „gut frisierte“ Modehund des 19. Jahrhunderts wird durch den Hinweis auf das „Scheißen“ auf eine banale Ebene heruntergeholt. Verstärkt durch den Fächer, mit dem die linke Tierfigur dem vorderen der Hunde zuzufächeln scheint, ist hier eine Gesellschaftskritik impliziert. Führt man diesen Gedanken weiter, so könnten mit dem „überbordenden Schnee“ die Verwirrungen der Zeit gemeint sein, von denen sich gewisse Gesellschaftsschichten nicht stören ließen, sondern weiterhin ihren oberflächlichen Verlustierungen frönten. „La femme à belle gorge“, von welcher im zweiten Bildelement nur der Arm zu sehen ist, sowie „la chanson de la chair“, was sich auf die erlegte, geköpfte und gehäutete Tierform bezieht, passen demnach genau in dieses Bild. So ergibt sich aus den Begriffen „Hund“, „Brüste“ und „Fleisch“ der Sinnkomplex von Jagd, Triebhaftigkeit und Begierde.

Es zeigt sich sehr deutlich, dass Schrift- und formale Elemente im surrealistischen Schrift-Bild quasi autonome neben- und miteinander existierende Zwillingspaare sind. Ihren Ursprung nehmen sie in der Person des Künstlers, sie entfernen sich voneinander und nähern sich aneinander an, sie verrätseln und interpretieren sich zugleich gegenseitig. Die Schrift ist nicht vom Bild abhängig und das Bild nicht von den Worten und dennoch ist das Werk nur durch die Kombination aus beiden in seiner Totalität zu erfassen.

Meine Beobachtungen ergänzend sei an dieser Stelle auf Isabel Greschat verwiesen, die bei ihren Betrachtungen den lautlichen Aspekt anführt, der den ersten und den letzten Textabschnitt miteinander verbindet. Beide werden von einem „sch“-Laut beherrscht, der Gesamttext beginnt mit „chien“ und „chie“ und endet mit „chanson“ und „chair“. Diese Verbindung findet sich auf inhaltlicher Ebene wieder, das kopflose Wesen ist sowohl als Hund als auch als Fleisch konnotiert, wodurch es auch inhaltlich die Bildgedanken zusammenführt und in sich vereint.

Greschats Schluss ist anzuzweifeln, wenn sie erklärt, es ergebe sich „bei dieser Arbeit Ernsts kein Gesamtsinn“, es werde „nicht klar, ob der Künstler für die Umwertung gesellschaftlicher Werte plädieren will [...]“¹⁷⁰. Sicher lässt das Bild bei eingehender Betrachtung seiner formalen und inhaltlichen Bildteile, wie sie Greschat vorgenommen hat, durchaus Fragen offen, jedoch ergeben sie, in aller Prägnanz betrachtet, durchaus einen logischen Zusammenhang, der eine Aussage des Künstlers über die Gesellschaft in sich trägt.

So lässt sich die Thematik des Bildes anhand des Textes in zwei inhaltliche Ebenen aufteilen: Die erste Ebene zeigt mit dem Inhalt der niedrigen Triebhaf-

¹⁷⁰ Ebd., S. 155.

tigkeit als übergreifendes Thema eine Kritik an der Gesellschaft. Die Lust an der Jagd – ob auf schöne Frauen oder ein zu erlegendes Tier – und die damit einhergehende doppeldeutige Lust am Fleisch sind Sinnbilder für eine gesättigte Gesellschaftsschicht. Greschats Hinweis auf einen Anklang im Begriff „chanson de chair“ an die mittelalterliche „chanson de geste“, das Heldenlied, erscheint in diesem Rahmen durchaus sinnvoll, ja die Wortwahl kann sogar als ironischer Hinweis auf die „Heldenhaftigkeit“ der Bohème gelten.

Die zweite Ebene könnte ein Hinterfragen der Kunst per se beinhalten, wie es für Max Ernst typisch ist. Die traditionelle Kunst mit ihren Bildthematiken der idealisierten Akte, Jagdszenen oder -stilleben wird an den Pranger gestellt und ironisiert. Im Gedankengut sowohl Duchamp als auch Magritte nahe würde dies eine Feststellung Ernsts bedeuten, dass die Kunst sich nicht mehr durch die Ästhetik des Abbildes definiert, sondern Aussagen jenseits der reinen Abbildfunktion trifft. Indem Ernst Traumbilder mit rational durchdachten Gedanken vermischt, zeigt er sich in diesem Werk beispielhaft in seiner Rolle als Überwinder des Surrealismus und Vorausweisender auf Nachfolgendes, wie im Anschluss zu erkennen sein wird.

8. „Ceci n'est pas une pipe“- René Magritte und die Frage des Abbildes

René Magritte ist innerhalb der Kunst des 20. Jahrhunderts gewissermaßen als Außenseiter zu bezeichnen. Gegenüber den gängigen Tendenzen und Ismen verhielt er sich – ähnlich wie Max Ernst – recht kontrovers, selbst im Rahmen des Surrealismus erscheint er zu isoliert.

Magritte thematisierte den Sprachcharakter des Kunstwerks radikal „im Sinne eines Sprechens jenseits der Sprachen“¹⁷¹, was die Kunst bis in die Gegenwart bestimmt. Sein Ziel war die Enträtselung des Mysteriums Welt. Er verfolgte vor allem die Strategie, unser Bild der Wirklichkeit zu stören und zu verändern. Er wollte das Selbstverständliche in Frage stellen, das Gewohnte aus seiner Umgebung lösen, Vertrautes demaskieren. In seinem Willen, die rationalen Ordnungssysteme zu durchbrechen, ging er noch mit den Surrealisten konform. In der steten Suche nach neuen, unbekannten Ordnungen aber, die vom rationalen Denken gesteuert wurde, bewegte er sich aus deren Grenzen hinaus. Magrittes Kunst ist demnach sehr von der Ratio bestimmt: „Malen heißt für mich, Denken zum Leben zu bringen. Meine Malerei ist ein Denken, das sieht, ohne das zu benennen,

¹⁷¹ Faust, a.a.O., S. 196.

was es sieht. Was es auf einem Gegenstand sieht, ist ein anderer, verborgener Gegenstand.“¹⁷²

Magrittes Werke setzten an einem Punkt in der Entwicklung der Bildenden Kunst an, wo das Wort längst nicht mehr der äußerlichen Identifikation eines Bildes diene. Spätestens mit den Dadaisten wurde es zum Werkzeug der Verkehrung und Verwandlung. Magritte thematisierte in seinen Bildern noch einmal die längst vergangene Dichotomie von Bild und Wort. Diese Zweiteilung machte er durch die Aufhebung der direkten Kongruenz erkennbar. In Bezug auf die Wirklichkeit konstatierte Magritte damit die Nichtkongruenz von Bild und Realität wie auch diejenige von Wort und Realität, wodurch er die Realität immer von mindestens zwei Seiten sah.

Wieland Schmied spricht in diesem Zusammenhang von einem „magischen Dreieck“, in welchem das Bild die Spitze einnimmt als Verbindungsglied zwischen Künstler und Welt. Der Titel eines Bildes, welche bei Magritte in seinen späteren Bildern immer nachträglich gewählt wurde, übernahm die Funktion eines zweiten Blickes auf ein Bild. Schmied zitiert: „Ein Titel rechtfertigt das Bild, indem er es vervollständigt.“¹⁷³

Vielmehr als um das Thema des Titels soll es hier jedoch um das geschriebene Wort als integraler Bestandteil im Bild gehen. Dieses ist in den Bildern Magrittes immer Träger von Bedeutung, niemals rein ästhetisches Element. Der Gegenstand, sein Name und das Bild hingen im Denken des Künstlers lange Zeit zusammen. Er entwickelte um dieses Feld einige Aphorismen wie „Ein Wort kann ein Bild ersetzen.“, „Ein Bild kann ein Wort ersetzen.“ Oder „Ein Gegenstand begegnet seinem Bild, ein Gegenstand begegnet seinem Namen. Es kommt vor, daß das Bild und der Name dieses Gegenstandes sich begegnen.“¹⁷⁴

Magritte entwickelte in den Jahren von 1926 bis 1930 sehr intensiv seine eigenen Sprachmittel, seine Grammatik, sein Vokabular. Er versuchte mit verschiedenen Kombinationen chiffrierte Gegenstände, abstrakte oder abstrahierte Formen und einzelne Worte miteinander in Verbindung zu bringen mit der Erkenntnis, dass die einzelnen Zeichen nicht nur zum Verständnis unserer Welt unzureichend, sondern auch untereinander sehr inkongruent sind. Er stellte fest, dass die Zeichen und Gegenstände einzeln genommen sehr divergente Aussagen über die Wirklichkeit treffen.

¹⁷² Schmied, Wieland, Das Mysterium des Sichtbaren. Zum Werk von René Magritte und Max Beckmann, in: René Magritte. Ausst.kat. München 1987, S. 13-25, S. 20..

¹⁷³ Vgl. ebd., S. 23.

¹⁷⁴ Goemans, Camille, Magritte, ein lebendiges Wesen. In: René Magritte. Ausst.kat. München 1987, S. 27-38, S. 30.

Das Bild „La Trahison des Images“¹⁷⁵ („Der Verrat der Bilder“) ist wohl das bekannteste Bildbeispiel René Magrittes, in dem er genau diese Korrelation verdeutlichte. Die verschiedenen Variationen desselben Themas zeigen jeweils eine (gemalte) Pfeife, darunter geschrieben die Worte „Ceci n'est pas une pipe“ („Dies ist keine Pfeife“).

Das Thema des „Verrats der Bilder“ hat Magritte vielfach wiederholt und variiert. Die gezeigte erste Fassung des Pfeifen-Motivs entstand 1928/29, als der Künstler erstmals unter das Bild einer Pfeife den lakonischen Satz „Ceci n'est pas une pipe“ schrieb. Es war eine logische Folge aus den früheren Werken „Die schnelle Hoffnung“¹⁷⁶ von 1927 und „Der Sprachgebrauch“ von 1928. Sprache und Bild werden in beiden Bildern als instrumentale Systeme demonstriert. Durch die Darstellung von indifferenten, im Raum schwebenden Gegenständen, die ihre Bestimmung erst durch die jeweilige Beschriftung erhalten, wird vorgeführt, dass Bilder von Gegenständen Zeichen sind, die auf die Realität nur verweisen können. Die Sprache lenkt hier das Ungefähre in vorstellbare Bilder und fungiert damit als konkretisierende Metaebene.

Schmied bezeichnet die Thematik des „Verrats der Bilder“ ganz richtig als einen „Schlüssel zum Verständnis seines [sc. Magrittes] gesamten Werkes“.¹⁷⁷ Mit diesem Motiv brachte Magritte das Problem der verschiedenen Zeichensysteme auf eine prägnante Formel: Der Betrachter sieht sich einer Pfeife gegenübergestellt, die er als solche realisiert. In einer zweiten Ebene, repräsentiert durch ein zweites Zeichensystem, erfährt er die Verneinung des Gesehenen. Die Existenz des Sichtbaren wird negiert, es wird die Einsicht evoziert, dass die Dinge nicht das sind, was sie zu sein vorgeben.

Tatsächlich handelt es sich dabei nicht um eine reale Pfeife, sondern um deren Abbild. Magrittes Anliegen wird hier primär durch die Negation demonstriert. Anschauung und Begriff driften durch das „n'est“ auseinander, es entsteht eine Differenz, welche die Aufmerksamkeit des Betrachters provoziert. Das Werk beruft sich damit zunächst auf die triviale Annahme, dass jeder in einem Bild gezeigte Gegenstand nicht der außerbildlichen Welt entstammt, sondern Abbild ist. Mit der Negation macht der Künstler diese Trivialität deutlich und auch, dass ein Bild niemals das zeigt, was es selbst ist. Gefragt ist die Fähigkeit, ein Bild zu erkennen und als solches zu sehen. Nach seinen eigenen lapidaren Worten scheint Magritte zunächst auch nichts anderes beabsichtigt zu haben: „Die berühmte Pfeife... Man hat sie mir zur Genüge vorgehalten! Und trotzdem...können Sie sie stopfen, meine Pfeife? Nein, nicht wahr, sie ist nur eine

¹⁷⁵ Vgl. Abb. 11.

¹⁷⁶ Vgl. Meuris, Jacques, René Magritte 1898-1967. Köln 1993, Abb. S. 130.

¹⁷⁷ Schmied, Wieland, Das Mysterium des Sichtbaren. A.a.O., o.S.

Darstellung. Hätte ich also unter mein Bild ‚Dies ist eine Pfeife‘ geschrieben, hätte ich gelogen!“¹⁷⁸

Allein diese augenfällige Lösung als Schlüssel zum Verständnis dieser Bildreihe zu sehen, dürfte allerdings etwas zu kurz greifen. Die Annahme, Magritte habe dem Betrachter ganz trivial den Unterschied zwischen realer Welt und Bildwelt vor Augen führen wollen, erscheint mir zu einfach. Diese Gefahr war vielleicht auch dem Künstler selbst klar, denn er erweiterte und komplizierte das Thema in immer neuen Variationen.¹⁷⁹ Beispielsweise stellte er der Pfeife eine zweite, nicht-verneinte gegenüber, ließ Rauch aus ihr emporsteigen oder betonte ihren Realitätscharakter dadurch, dass er sie plastisch modellierte und einen Schatten werfen ließ. In einem weiteren Beispiel schrieb er die Worte „Ceci n’est pas une pipe“ auf ein imaginäres Schild, so dass sie denselben real-imaginären Charakter tragen wie die Pfeife. Die Frage, welches System gilt, welches „richtig“ ist, wird dabei bewusst offen gelassen. Bild und Wort zeichnen sich aus durch Inkongruenz. Sie sind aber so eng miteinander verwoben, dass sie nur gemeinsam eine Ahnung von dem Preis geben, was sie verrätseln.

Das verbal-visuelle Verfahren, das Magritte hier benutzt, bezieht sich zum einen auf den Symbolmodus des Bildes, zum anderen aber auch auf den Betrachter und dessen Bedingungen. Man gelangt wieder zu dem Punkt der Kongruenz zwischen dem Realgegenstand, seinem Abbild und seiner verbalen Bezeichnung. Die Arbitrarität des Sprachzeichens wird dem ikonischen Charakter des Bildes gegenübergestellt, die Differenz zwischen motivierten und unmotivierten Zeichen demonstriert. Durch die Malerei wird dabei das Abbild des Objektes genauso vom Objekt entfernt wie das Wort den Begriff davon entfernt. Ein weitere Ebene wird erreicht, wenn man den Raum einbezieht, in dem das Abbild zum Kunstwerk wird. Hier wird die Beziehung von Natur und Kunstwerk auf die Ebene der Beziehung von Kunstobjekt, Sprache und Gegenstandsabbild gehoben.

Magritte scheint Wort und Bild quasi auf einen gemeinsamen Ursprung zurückführen zu wollen, nämlich auf die Wirklichkeit, von der sie beide ein Teil sind. In dieser Wirklichkeit stehen der Betrachter ebenso wie die reale Pfeife, ihr Abbild und auch das Wort. Die traditionelle Selbstverständlichkeit der Kunstbetrachtung, ein Kunstwerk zunächst an den Kriterien der Realität zu messen, wird hier explizit und demonstrativ ausgeräumt. Denken sichtbar zu machen, ist nach wie vor Magrittes Ziel: „[...] für mich geht es nicht um Malerei, sondern um Denken.“¹⁸⁰ Er möchte den Betrachter aus seiner gewohnten Sichtweise herausreißen, heraus-denken lassen. Seine Werke sollen die gewohnten assoziativen

¹⁷⁸ Zitat von 1966, zit. nach Schneede, Uwe, Befreiende Enthüllungen. In: René Magritte und der Surrealismus in Belgien. Ausst.kat. Hamburg, Brüssel 1982, S. 51-66, S. 55.

¹⁷⁹ Ein wesentlich späteres Beispiel hierfür: Vgl. Abb. 12.

¹⁸⁰ Zit. in ebd., S. 55.

Abläufe stören und damit dem eigenen, Fantasie begabten Denken Vorschub leisten.

Die Bedeutung von Magrittes Werk blieb eine ganze Zeit lang unerkannt. Bis in die sechziger Jahre wurde ihm mit Zurückhaltung oder gar Ablehnung begegnet. Erst die neorealistischen Tendenzen (Pop Art, Nouveau Réalisme) leiteten eine verspätete Aufnahme seines Oeuvres ein. Nach langer Ignoranz wurde es plötzlich euphorisch verklärt, ja zur Inkunabel einer neuen realistischen Kunst erhoben. Vertreter der Pop Art wie auch Neorealisten beriefen sich auf Magritte und erklärten ihn zu ihrem geistigen Vater. Den Platz, den René Magritte heute in der Geschichte der Kunst einnimmt, verdankt er zweifellos dieser „Renaissance der großen Realistik“¹⁸¹.

III. Ausformungen der Sprachintegration in die Bildende Kunst in der zweiten Jahrhunderthälfte

Nach dem Zweiten Weltkrieg erfolgte in Folge der neuentdeckten künstlerischen Freiheit eine enge Vernetzung parallel verlaufender Bewegungen in der Kunst. Für die Zeit bis zu den siebziger Jahren ist daher eine Beschränkung auf drei maßgebliche Gedanken- und Kunststränge sinnvoll: Die Pop Art, die Fluxus-Bewegung und die Concept Art.

Darüber hinaus werden einzelne Künstler vorgestellt, die sich aufgrund ihrer Stellung in der Kunstgeschichte sowie ihrer innovativen Behandlung des zugrunde liegenden Themas prädestinieren. Die ausgesuchten Künstlerpersönlichkeiten werden auf ihren Umgang mit der Schrift im Bild hinterfragt. Die verschiedenen Möglichkeiten und Ausformungen des Themas werden dabei anhand ausgewählter Bildbeispiele demonstriert, wobei sich, wie eingangs bereits angedeutet, zeigen wird, dass die nach dem Zweiten Weltkrieg entstandenen Kunstformen an unzähligen Punkten an die Entwicklungen in der ersten Jahrhunderthälfte anknüpfen und diese unter Anpassung an die Errungenschaften ihrer Zeit modifizieren.

Als Betrachtungshilfe erweist sich ein Kriterienkatalog als sinnvoll, an den sich die Untersuchung der einzelnen Kunstrichtungen und Künstlerwerke orientieren kann. Folgende Fragenkomplexe sollen als Anhaltspunkte dienen:

1. In welchem Kontext wird die Schrift verwendet, welche Verbindungen sind zu früheren Entwicklungen zu ziehen?

¹⁸¹ Schreier, Christoph, René Magritte, Sprachbilder 1927-1930. Hildesheim/ Zürich/New York 1985 (= Studien zur Kunstgeschichte Bd. 33), S. 1.

2. Welche formalen bzw. inhaltlichen Anliegen werden durch die Schriftintegration gelöst?
3. Welche Aussage macht die Schrift in Bezug auf den Betrachter (Verrätselung, Provokation, Erklärung)?
4. Inwieweit erweist sich der Künstler innerhalb seiner Schriftintegration als innovativ?

Hierbei bedarf es keiner gesonderten Erwähnung, dass es weder der Sinn eines solchen Leitfadens sein kann, dass jeder der genannten Punkte und in derselben Reihenfolge berücksichtigt wird noch dass einzelne nicht erwähnte Aspekte aus der Analyse ausgeschlossen werden.

1. Die Neuentdeckung der Kunst nach dem Zweiten Weltkrieg

Nach Beendigung des Zweiten Weltkriegs befasste man sich in der Kunst zunächst mit dem, was unter den Bedingungen der noch dichten Grenzen greifbar war und unter der Zensur des Dritten Reiches als entartet gegolten hatte, dem deutschen Expressionismus. Erst zu Beginn der fünfziger Jahre, nach Öffnung der Grenzen, war ein Interesse für die Entwicklungen im Ausland möglich. Dabei beschäftigten sich die Künstler zuerst primär mit dem, was aus der Kunstmetropole Paris importiert wurde, den französischen Impressionisten, den Expressionisten und Kubisten, daneben auch mit der amerikanischen Kunst. Am Ende der Aufholkette stand Dada. Die Stellung deutscher Künstler innerhalb dieser Bewegung erstarkte das Selbstbewusstsein der jungen Generation, die Grundlage zum Aufbau einer neuen Avantgarde war gegeben.

Die späten fünfziger und frühen sechziger Jahre waren gerade in Deutschland von einem Klima geprägt, das das künstlerische Experimentieren stark begünstigte. Noch in den frühen fünfziger Jahren fanden sich die deutschen Künstler in einer Rolle der vom Ausland zu Belehrenden, was ein großes Nachholbedürfnis erweckte. Das Interesse an neuen Kunstformen, die mit den „alten Hüten“ der Kriegswirren brachen und an die lange Zeit als „entartet“ gegoltenen Avantgardebewegungen wie Dada oder den frühen Surrealismus anknüpften, war groß. Nach den langen Jahren der künstlerischen Unfreiheit wollten sich die jungen Künstler neu orientieren. Man befasste sich intensiv mit den Entwicklungen der Vorkriegszeit und begann, erste Schritte in Richtung einer von allen Fesseln befreiten Kunst zu machen.

Zwei Punkte prägten die Kunstentwicklung in Deutschland dabei wesentlich mit: Zum einen ermöglichte die neue wirtschaftliche Kraft eine Aufgeschlossenheit, die sich auf den Kunsthandel und damit auf die Kunstproduktion auswirkte. Zum anderen entwickelte sich aufgrund des durch die langen Jahre der Zensur im Dritten Reich entstandenen Identitätsverlusts der Deutschen ein Hang zur

Internationalität, speziell zum freien, unabhängigen Amerika, der sich auch auf die Kunstentwicklung auswirkte.

Als ein Vehikel der neuen Werte und Bedürfnisse fungierte – wie bereits in den Jahren vor und nach der Jahrhundertwende – auch hier wieder die Werbung. In den fünfziger Jahren war sie nicht länger Sache von lokalen Reklamewänden und Plakaten, nicht mehr nur mit dem Verkauf von Produkten beschäftigt, sondern es hatte sich eine Industrie auf internationaler Ebene entwickelt. Die Künstler sahen in der Werbung nicht mehr eine ihnen gegenüber stehende Kraft, sondern sie erkannten in ihr bereits Teile ihrer eigenen Tradition in der Aneignung der Moderne. Nach der Abschottung der dreißiger Jahre absorbierte die amerikanische Werbung jetzt auch das äußere Erscheinungsbild der modernen europäischen Kunst. Kritiker appellierten anfangs noch an die Kunst, von der neu entstehenden Massenkultur Abstand zu nehmen, um die Sphäre unverfälschter individueller Werte zu erhalten. Doch schon Mitte der fünfziger Jahre tauchten Gemälde auf, die aus dieser Isolation ausbrachen und Elemente der Werbung einbezogen. Der Charakter dieser Bildwerke behagte derzeit den Populisten anbei ebenso wenig wie den Isolationisten.

In den späten fünfziger Jahren fand in diesem Zuge eine verstärkte Auseinandersetzung mit der Schrift statt. Nach dem Zweiten Weltkrieg galten vom Konstruktivismus beeinflusste Typografien als Attraktion. Waren diese in den späten Zwanzigern eine Frage der Ideologie, Zeichen einer bestimmten Klassenzugehörigkeit gewesen, so galten sie jetzt als Standard des guten Designs.

Allgegenwärtiges Codewort war in diesem Rahmen die Kreativität. Die Lust am Ungereimten, Humorvollen und Überraschenden, die bereits für die frühe Kunst der Moderne typisch zeichnete, fand zurück in eine Allianz mit moderner typografischer Gestaltung. So schaltete die Firma Doyle beispielsweise im Rahmen ihrer Werbekampagne für das Kaufhaus „Ohrbach’s“ humorvolle Texte in Form von rückwärts zu buchstabierenden Worten.

Seit der Mitte der Fünfziger fand sich auf den Plakaten mehr Bild als Text, worin auch die amerikanischen Werbemacher in die Nähe der Tradition der europäischen Plakatidee rückten. Die Werbung spielte gerade in ihren großen Spannungen und ständigen Neuerungen eine große Rolle für die Entwicklungen in der Kunst. Viele Künstler zeichneten sich durch ihre Vorliebe aus, genau die Momente der Trivialkultur einzuschließen, die gerade verloschen waren. Besonders in den späten Fünfzigern wurde deutlich, wie sie dadurch ihre eigene Zeitgenossenschaft mit einer einsetzenden Nostalgie für die sich gerade verabschiedende Vergangenheit verbanden.

Mit dem Aufkommen des Abstrakten Impressionismus als eine der ersten Richtungen, in denen das Skripturale wieder eine Rolle spielte, verband sich die Schrift mit dem Maltext wesentlich unmittelbarer als zuvor. Der Maler nahm sie

in den Gestus seiner Pinselschrift auf, was er schrieb, war dabei nicht zitiert, wie etwa bei Picasso und Braque, sondern gemalt. Die Handschrift im Unterschied zu typografisch gestalteten Schrifttypen verlieh den Zeichen den Charakter einer spontanen, lebendigen Mitteilung in Anlehnung an die impulsive Malerei der Zeit. Es war nicht mehr die Umwelt, die Öffentlichkeit, die sich typografisch in ein Bild hineinsignalisierte, sondern der Maler legte vor der Öffentlichkeit ein dem Bild entstammendes Bekenntnis ab. Die Künstler knüpften damit intentional an die Ideen des Surrealismus an, allein waren die neuen Schriftbilder von einer trotzig-bewussten Impulsivität, die in großem Kontrast zur psychologisch fundierten Verträumtheit der Surrealisten stand.

Der erste Künstler, der Buchstaben regelrecht vermalte, war Willem de Kooning. Er hatte die Schrift bereits in den dreißiger Jahren als Inspirationsquelle genutzt und großzügig auf die Bildfläche gesetzte Schriftformen bis zur Unkenntlichkeit verfremdet. Ende der vierziger Jahre entwickelte er dann malerische Elemente in Gestalt von lebendig vergeistigten Schriftzeichen, die neben anderen, nicht oder teilweise nicht mehr lesbaren Formen das bildnerische Vokabular bestritten.

In völlig anderer Form befasste sich beispielsweise Robert Motherwell mit Schriftzeichen. Er verdankte der von den Kubisten ins Leben gerufenen Collage so etwas wie die Übung zum Setzen von Zeichen auf der Wand. Parallel zu seinem malerischen Werk arbeitete Motherwell mit Collagen zur Schulung der Sensibilität für die Wirkung bildhafter Komplexe in ihrem Verhältnis zu den realimaginären Ebenen des Bildes.¹⁸²

So intensiv wie kein anderer Deutscher setzte sich Gerhard Hoehme mit den Realitäten der Schriftzeichen und ihrer Bedeutung auseinander. Die Schrift war für ihn ein Instrument zur Bewahrung der Malerei davor, an der entleerten Materialität des späten Informel zu ersticken. So verwandelte Hoehme informelle Strukturen in Wortfelder, in denen Schrifttypus und -duktus, öffentlicher und persönlicher Zustand miteinander korrespondierten. Zur gleichen Zeit entwickelten die Vertreter des Nouveau Réalisme und des Fluxus mit der Décollage eine der Collage entgegengesetzte Methode und damit ein neodadaistisches, provokatives Prinzip. Hoehme jedoch hielt seine Malerei für sprachliche Assoziationen offen, weil er das Schriftzeichen wie auch das ganze Bild als Zwischenträger behandelte, als Vehikel, das weitergeben sollte, wovon es selbst geprägt war.

Von großer Bedeutung war für die Generation der fünfziger Jahre René Magritte. Sein Bilddenken, das sich in Denk-Bildern manifestierte, welche sich mit den Abstufungen von Wirklichkeit, dem Verhältnis von Realität und deren Abbildung in bildlicher oder sprachlicher Form befassten, bildete einen Anknüp-

¹⁸² Ein Beispiel hierfür ist die Reihe „Je t’aime“ von 1955, vgl. Harten, a.a.O., S. 25.

fungspunkt für Rezeption und kreative Umwandlung. Einige seiner Ansätze wurden transponiert weitergedacht, wobei die persönliche Ausdrucksform sowie der zeitgenössische Kunstkontext natürlich eine große Rolle spielte. So wurden die Gedanken Magrittes teilweise in anderen Medien ausgeführt, einige Werke mündeten auch in witzig-kritische Hommagen.

Unter den in dieser Arbeit erwähnten Künstlern wäre an dieser Stelle als Beispiel etwa der Fluxus-Künstler Ben Vautier zu nennen. Er spielte anknüpfend an Magritte mit Abbildungssystemen. Sehr eindrucksvoll wurde das deutlich, wenn er auf eine weiße Leinwand in der für ihn typischen runden Kinderschrift das Wort „Kunst“ mehr malte als schrieb und damit die linguistische Beziehung von Signifikat und Signifikans vorführt. Was der Betrachter auf einer Leinwand erwartet, wird verbal zur Kunst gemacht.

Ein weiteres Beispiel ist Joseph Kosuth, ein Hauptvertreter der amerikanischen Concept Art, der in einer Serie konzeptueller Arrangements einen realen Gegenstand mit seiner fotografischen Abbildung und einer Definition aus dem Wörterbuch zeigte. Der Anklang an die durch Magritte aufgezeigte Ambivalenz von einzelnen Stadien der Wirklichkeit liegt auf der Hand. Die künstlerische Filterung zeigt sich in diesem Beispiel darin, dass Kosuth die künstlerische Handschrift vermied und nach Concept Art-Manier mit der fotografischen Umsetzung von Bild und Text arbeitete. Die Realitätsfrage löste er nicht, wie Magritte, durch eine Aussage im Bild, sondern durch das Nebeneinanderstellen der verschiedenen Realitätsstufen, so dass sie sich selbst erklärten.

2. Die Manifestation des Hedonismus in der Pop Art

Die Pop Art entwickelte sich in den fünfziger Jahren als ein Ausdruck der allgemeinen Nachkriegs-Aufbruchsstimmung. Geboren aus einer banalen Subkultur thematisierten ihre Vertreter die Welt der Stars, die Werbung, den Konsum und die Comics. Marco Livingstone bezeichnet die Pop Art demnach als „brauchbares Instrument zur Bezeichnung einer nach außen gekehrten Kunst, die sich voll und ganz der Optik der Großstadtkultur verschrieb, aus der sie hervorgegangen war.“¹⁸³

Der Begriff „Pop Art“ wurde in England geprägt. Der Kritiker Lawrence Alloway verwendete den Ausdruck 1954 im Sinne von Pop-Culture. In der Literatur finden sich Hinweise darauf, dass die Bezeichnung nicht, wie vermutet von „popular“ (beliebt, populär), sondern ursprünglich vom englischen „pop“ (Knall) stammt. Als Begründung dient Richard Hamiltons 1956 entstandene Collage

¹⁸³ Livingstone, Marco, *Schöne neue Warenwelt*. In: Livingstone (Hrsg.), a.a.O., S. 10-18, S. 10.

„Just what it is that makes today homes so different, so appealing?“¹⁸⁴. Auf der Collage hält ein Muskelmann einen übergroßen Lolly mit der Aufschrift „Pop“ in der Hand. Bereits 1955 hatte in London das erste Symposium zum Thema Pop Art stattgefunden. Ein Jahr später wurden in der Ausstellung „This is tomorrow“ Werke von Richard Hamilton und Eduardo Paolozzi gezeigt, die die Integration von Elementen der Werbesprache aufwiesen.

Die Zentren der Avantgarde dieser Bewegung entwickelten sich zunächst unabhängig voneinander in New York und London. Die große internationale Synthese erfolgte erst in der zweiten Hälfte der Sechziger.

Ihren ursprünglichen Ausgang hatte die Pop Art in Amerika, wo der Komponist John Cage in Fortführung dadaistischen Gedankenguts die Eliminierung der Grenzen zwischen Kunst und Leben propagierte. Zu seinen Freunden zählten Robert Rauschenberg und Jasper Johns, die die musikalischen Anstöße Cages, Alltagsgeräusche in die Musik zu integrieren, auf die Bildende Kunst übertrugen, indem sie den Konsumalltag in dieselbe einbrachten. Unabhängig voneinander fanden in den frühen Sechzigern auch Künstler wie Claes Oldenburg, Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Tom Wesselmann und James Rosenquist in Reklame, Plakat, Comic Strip, Illustrierter und anderen Presseerzeugnissen Sujets für ihre Arbeiten. Sie übertrugen die in Supermärkten, in der Trivialkultur oder im Zusammenhang mit dem neu aufkommenden Starkult vorgefundene Ikonografie auf große Formate, indem sie die grelle, plakative Farbpalette der Werbegrafik und die Betonung der Flächenkontraste übernahmen. Grundsätzlich wurde dabei auf die persönliche Handschrift des Künstlers verzichtet.

Die amerikanischen Pop Art-Künstler um Warhol demonstrierten die Verwischung der Grenzen zwischen den Medien Kunst, Werbung und Alltags-Journalismus innerhalb der ästhetischen Betrachtung. So stellten Künstler wie Charles Demuth oder Stuart Davis durch die Aufnahme von Schriftelementen sowie die Darstellung von Zeitungs- und Werbematerial ins Bild das künstlerische Phänomen neben die Botschaften des Alltags. Das gedruckte Wort war dabei für die Malerei seit den frühen Sechzigern eines der wichtigsten medialen Mittel zur Vermittlung von Aussagen jeglicher Art.

In Europa wurde die Werbesprache durch die Einflüsse des Nouveau Réalisme tendenziell etwas anders behandelt. Im Unterschied zu den Amerikanern, die die Werbebotschaften gezielt und plakativ übernahmen und einsetzten, zerstörten die europäischen Vertreter der Pop Art Produkte der Werbewelt, um sie anschließend in einen neuen Sinnzusammenhang zu bringen. In ihren Décollagen verwandelten bspw. Francois Dufrêne, Mimmo Rotella oder Wolf Vostell sprachliche Botschaften in zufällige Buchstabenmuster, indem sie mehrschichtig

¹⁸⁴ Vgl. Abb. 13.

geklebte Plakate zerrissen und in neuer Ordnung zu abstrakten Bildern zusammenfügten.

In Parallelität zu den Dadaisten arbeiteten die Vertreter der Pop Art vielfach auf den Prinzipien von Collage und Assemblage. Sie öffneten damit der Kunst die Fülle von Quellenmaterial, das durch die Massenmedien allgegenwärtig und jedem zugänglich war – ein zentraler Begriff ist in diesem Zusammenhang das „Objet trouvé“¹⁸⁵. Wichtig war den Pop Art-Künstlern, durch die Technik, gleich welcher Art, zu betonen, dass bereits vorhandene Motive und Artefakte wiederholt wurden. Die Ikonografie wurde dabei – in Parallelität etwa zu den Kubisten – zum großen Teil den allgegenwärtigen Emblemen der alltäglichen Kultur entliehen: Werbeanzeigen, Reklametafeln, Comichefte, Illustrierte, Zeitungen sowie den neuen Medien Film und Fernsehen. Die Kunst fungierte als Spiegel der Kultur, was Andy Warhol wie folgt zum Ausdruck brachte: „Die Pop-Künstler machten Bilder, die jeder, der den Broadway hinunterlief, im Bruchteil einer Sekunde wiedererkennen konnte – Comics, Picknicktische, Herrenhosen, Berühmtheiten, Duschvorhänge, Kühlschränke, Colaflaschen –, die ganzen tollen, modernen Sachen, die die Abstrakten Expressionisten mit aller Kraft zu ignorieren versuchten.“¹⁸⁶

Die Pop Art erschien als subversive Kraft, die den Mythen und Emblemen der Konsumwelt entsprang und dieselbe gleichzeitig in Frage stellte. In Anlehnung an die Überredungstechnik der Werbung forderte die Pop Art den Betrachter zur Teilnahme heraus, indem sie ihn in den Glauben versetzte, eine eigene Entscheidung treffen zu können.

Die Stellungnahme zu Werbung und Konsum ist – im Gegensatz zum Dada – bei der Pop Art somit nicht ganz eindeutig und lässt durchaus die Frage nach der Wertschätzung dieser Größen offen. Faktisch entstand die Bewegung in einer ganz bestimmten Phase der Entwicklung der Konsumkultur. Sie ist eng mit der derzeit in der Werbung vorherrschenden Vorliebe für das pure Spektakel verknüpft. Dinge wurden stilisiert und als seelenlose Konsumgüter dargestellt. Der Blick der Pop Art-Künstler konnte also schweifen zwischen den Konsumgütern selbst und ihrer Inszenierung auf der Werbebühne, die die Ordnung der Dinge zu bestimmen schien. Erst in den achtziger Jahren schwand die lesbare Beziehung zwischen der Kategorie des Objekts und derjenigen seiner Gestaltung als Warensymbol. Die Kategorien wuchsen zusammen und vermischten sich schließlich, als würden sie einer einzigen angehören.

Bei aller Gemeinsamkeit ihrer Vertreter besaß die Pop Art kein normatives Programm, ihren Vertretern identische Intentionen zuzuschreiben gestaltet sich

¹⁸⁵ Als Erfinder des „Objet trouvé“, des vorgefundenen Objekts, gilt Marcel Duchamp, der Alltagsgegenstände unmodifiziert zum Kunstwerk erhob.

¹⁸⁶ Warhol, Andy/ Hackett, Pat, POPism. The Warhol '60s, New York 1980, S. 3.

demnach schwierig. Die jungen Künstler diskutierten über die Phänomene der so genannten Volkskultur, den Film, die Reklame, Science Fiction und Popmusik und setzten diese in ihren Arbeiten um. Der Begriff der Trivialkultur spielt dabei eine bedeutende Rolle. Im Zusammenhang mit der Sprachintegration ist natürlich an dieser Stelle die Trivalliteratur wesentlich. Ihre Wirkung ging von dem neuen, kleineren, handlichen Taschenformat aus, mit dem durch wöchentliche oder monatliche Millionenauflagen sehr viele Menschen erreicht wurden. Eduardo Paolozzi beispielsweise setzte sich bereits in den früher fünfziger Jahren stark mit der Sensation und der Ikonografie der Groschenhefte auseinander, die unter anderem die ständige Wechselbeziehung des modernen Großstadtmenschen zur Technik thematisierten. Die populärste Gattung aber war der Comic Strip, mit dem sich beispielsweise Roy Lichtenstein stark auseinandersetzte. „Pop Art“ wurde allmählich zur gängigen Bezeichnung für alles, was dem Umkreis der Massenmedien angehörte. Sie griff Populäres auf, machte es schöner und bewusster, machte aus Trivialem Kunst.

Wiederum vergleichbar mit den Dadaisten intendierten die Vertreter der Pop Art die Abwendung vom Elitären bei gleichzeitiger Hinwendung zum Alltäglichen, Trivialen. Man wollte das sonst Übersehene bewusst machen. Indem in der Kunst die Mechanismen der Medien transparent gemacht wurden, erzielte man eine starke Wirkung auf die Konsumbürger. Implizite gesellschaftskritische Aspekte verstehen sich dabei von selbst. Ein großer Unterschied zum Dadaismus bestand allerdings darin, dass die Pop Art nicht Anti-Kunst sein wollte. Es war auch kein Infragestellen des Systems angedacht, sondern vielmehr ein Registrieren des Alltags, der Konsumwelt und des Trivialen. Die Dominanz lag ganz klar in der Poesie des Banalen. Wollten die Dadaisten das Unsichtbare, Dahinterliegende durch Visualisierung ins Bewusstsein des Betrachters bringen, so gingen die Pop Art-Künstler den eingeschlagenen Weg unter Berücksichtigung der größeren gesellschaftlichen Offenheit weiter, indem sie bereits Sichtbares erkennbar und bewusst machten. Sie integrierten in die Kunst, was die Menschen in der westlichen Konsumgesellschaft tagtäglich leitete, lenkte, informierte, manipulierte, versuchte und überzeugte: Mannigfaltige Schilder, Transparente, Reklametafeln und Zeichen, die vom immer dichter werdenden Verkehrsschilderwald bis hin zu Werbesignalen verschiedener Intensität und Größenordnung reichten.

All diese Dinge, die zu einem wesentlichen Teil auf Buchstaben und Zahlen basieren, waren derzeit bereits längst als Gebrauchskunst zu bezeichnen, die von Designern, Grafikern und Werbemalern entworfen und hergestellt wurden.

Angeichts der engen Verquickung zwischen Kunstwerk und Gebrauchsgegenstand können somit neben dem Dadaismus bereits die kubistischen Papiers Collés als gedankliche Vorform der Pop Art gelten. Mithin war die Verbindung Kunst - Alltag in der Pop Art weiter fortgeschritten, Original und Kunstwerk waren – freilich in persiflierter oder plakativer Form – beinahe austauschbar

geworden. Hatten die Kubisten Realmaterialien fragmentarisch in ihre Kunstwerke eingebunden, so schufen die Pop Art-Künstler quasirealistische Zitate derselben.

Die Bilder und Zeichen der Pop Art waren – selbst wenn sie kommentarlos daherkamen – sehr beredt. Ein Beispiel ist Roy Lichtensteins Werk „Art“ von 1962¹⁸⁷, das völlig reduziert nur aus dem Wort „ART“ in Großbuchstaben besteht. Das Bild beinhaltet eine Proklamation über den Status von Kunst als Werbung, Ware, als Zeichen, das für die Sache im eigentlichen Sinne steht. Der Betrachter findet sich einer plakativen Botschaft gegenüber, die zur gleichen Zeit als redundante Aufschrift, als leeres, transparentes Zeichen verstummt. Das Bild ist beispielhaft für die in der Pop Art beliebte Doppelstrategie von Texturen und Spannungen, die als allzu beredte oder auch fast hieratisch schweisgsame Zeichen verstanden werden können. Die auf Worten basierenden Bildwerke legen somit entweder eine Flut von Assoziationen frei oder aber sie bewirken ein Versiegen jeder Bedeutung zugunsten einer rein formalistischen bildnerischen Syntax.

Es ist festzustellen, dass die Werke der Pop Art für den Betrachter eingängig und dadurch rasch populär waren. Die Menschen hatten sich in kurzer Zeit mit der Präsenz von Materialien aus der Welt des Handels und der Werbung in der Kunst angefreundet. Lediglich hinsichtlich des Warum der Bedeutsamkeit dieser Kunst herrschte seinerzeit keine Einigkeit. War es als Schund zu betrachten, einfach alles Mögliche zum Bildmotiv zu erheben und so billige, kommerzielle Dinge zur Kunst zu machen? Oder war jenseits der unterschiedlichen Bildthematiken zu erkennen, dass die Pop Art ihre eigene Ästhetik besaß, indem sie in bewusster Opposition zur malerischen Lockerheit des Abstrakten Impressionismus konzipiert worden war? Diese Fragen liefen auf die eine hinaus, was nämlich die Pop Art als Ausdruck ihrer Schöpfer und der Gesellschaft eigentlich bedeutete. Die Antwort darauf erscheint relativ einfach und wurde im Grunde von den Künstlern selbst gegeben: Durch die Konfrontation zwischen billiger kommerzieller Figuration und einer Kunst, die der Moderne verpflichtet war (in Anlehnung an die abstrakte Kunst) hatten sie das Schaffen eines Sowohl - Als Auch intendiert und dies mit bleibendem Eindruck verifiziert.

2.1. Der Einfluss der Trivialkultur auf die Bildwerke der Pop Art am Beispiel von Roy Lichtenstein und Andy Warhol

Roy Lichtenstein und Andy Warhol sind zwei exemplarische Vertreter der Pop Art, deren Werke in hohem Maß von der so genannte Trivialkultur geprägt sind.

¹⁸⁷ Vgl. Livingstone, Marco (Hrsg.), Pop Art. München 1992, Abb. 5.)

Beide fühlten sich von den billigen Druckverfahren angezogen, in denen sie ein neues Repertoire an Möglichkeiten für ihre Arbeiten fanden. Nach Varnedoe/Gopnik vollzogen die beiden Künstler damit „eine heilsame Regression in die Welt des groben Billigdrucks“.¹⁸⁸

Sie begannen damit, mechanistisches, anonymes Material zu einem neuen, individuellen Stil zu verarbeiten. Die Fehler und Spuren des technischen Verfahrens bei den allgegenwärtigen Druckerzeugnissen wurden dabei zu charakteristischen Merkmalen ihrer Kunst. Je nach Art des Einsatzes konnte beispielsweise das beim Farbdruck erzeugte Punkteraster Effekte erzeugen, die etwa denen der Op Art oder des Pointillismus ähnelten.

Während Andy Warhol sich der Werbung und der Konsumgüter annahm, widmete sich Roy Lichtenstein in einmaliger Art und Weise dem Comic. „Comic Strips haben merkwürdige Eigenschaften. Viele Dinge, die man nicht sieht, wie Geräusche und andere visuell symbolisierte Töne, werden für das Auge übersetzt, und in diesem Sinne glaube ich, daß Comics wirklich eine entwickelte Kunstform darstellen.“¹⁸⁹, so der Künstler selbst.

Indem er auf der Suche nach den taktilen, visuellen Aspekten von Farbe war, nahm Lichtenstein seinen Ausgang dabei beim visuellen Aspekt der Comics, wobei ihm Linie und Farbe gleichwertig waren. Die Trennung von Bild und Wort ermöglichte ihm zusätzlich ein gleichwertiges Herausarbeiten beider Aspekte. Der Künstler zeigte sich fasziniert von der Beschäftigung mit den „geheimnisvollen, zerebralen und assoziativen Vorgängen, die in unserem Kopf vorgehen, wenn wir etwas zu ‚sehen‘ meinen“¹⁹⁰. Er spielte damit auf die Tatsache an, dass Zeichen und Symbole für jeden Betrachter von unterschiedlicher Bedeutung sein können.

Comics waren Anfang der sechziger Jahre ein zwar bekannter, aber im Grunde ignoriertes Aspekt der Pop-Kultur. So war die Quelle für seine ersten Comic-Bilder für Lichtenstein nicht etwa der Comic-Strip, sondern Kaugummipapierchen. Mit seinen daraus generierten Bildern stand er am Beginn einer Entwicklung und damit an einem Punkt größter Entfaltungsmöglichkeit. Widersprachen die Comic-Bilder Lichtensteins einerseits den allgemein vorherrschenden Kunsttheorien des 20. Jahrhunderts, nach denen die Purheit des Mediums hochgehalten wurde, so waren sie als Mischform von verbalem und visuellem Diskurs dennoch zugleich Marksteine der fortschreitenden Ausdehnung von hoher und niedriger Kunst.

¹⁸⁸ Varnedoe/Gopnik, a.a.O., S. 265.

¹⁸⁹ Zit. in: Kolberg, Gerhard, Pop Art. Köln 1988, S. 48.

¹⁹⁰ Cowart, Jack, Malerische Auseinandersetzung mit romantischer Gestik. In: Roy Lichtenstein. Ausst.kat. Fondation Beyeler Zürich 1998, S. 23-28, S. 23.

Lichtenstein riss einzelne Bilder aus dem Gesamtzusammenhang der Comic Strips, projizierte sie auf die Malleinwand und machte sie so zur Coverseite. Die herausgenommenen Szenen wurden dabei nicht eins zu eins übernommen, sondern zur Umrisszeichnung vereinfacht, vergrößert und in akkurater, emotionsloser Maltechnik verändert und noch mehr idealisiert, so dass sich der Eindruck eines traditionellen Tafelbildes in Rastertechnik ergab. Die Originaltexte wurden teilweise verkürzt und in einer verbal dezidierten Form schärfer gemacht. Der so entstandene Effekt brach trotz aller Stilisierung aber dennoch nicht mit dem Original.

Neben dem speziellen Zeichnen berücksichtigte Lichtenstein auch die Inhalte, die Idee, die Klischees, die die Menschen mit dem Comic verbanden. Die Auswahl der vorgefundenen Motive geschah bewusst und waren meist der Alltagsrealität entnommen. Die großen Themen waren dabei Liebe und Krieg, die er in den Kontext von Schemata setzte, in lebendiger, aber dennoch künstlicher Form.

Ein Beispiel für die Kriegsthematik ist etwa das 1962 entstandene Werk „Takka takka“¹⁹¹, eine Kriegsszene, bei der der Mensch nur in Form von Text anwesend war. Der Originaltext lautete:

„On Guadalcanal, the exhausted marines, sleepless for five and six days at a time, always hungry for decent chow, suffering from the tropical fungus infections, kept on fighting.“

(„Am Guadalkanal kämpften die erschöpften Marinesoldaten, die fünf bis sechs Tage am Stück nicht geschlafen hatten, immer auf der Suche nach einer ordentlichen Mahlzeit waren und an tropischen Pilzinfektionen litten, weiter.“)

Lichtenstein machte den Text wie folgt schlanker und eleganter:

„The exhausted soldiers, sleepless for five and six days at a time, always hungry for a decent chow, suffering from the tropical fungus infections, kept fighting.“

(„Die erschöpften Soldaten, sechs bis sieben Tage am Stück ohne Schlaf, immer auf der Suche nach einer ordentlichen Mahlzeit, an tropischen Pilzinfektionen leidend, kämpften weiter.“)

Der Künstler wandelte „marines“ zu „soldiers“ und reduzierte das „on“ am Schluss weg. Den Ort des Geschehens ignorierte er völlig. Die Effekte sind dabei zwar relativ klein, aber der Kumulus-Effekt bewirkt eine Reduzierung des

¹⁹¹ Vgl. Abb. 14.

erzählerischen Moments. Worte und Bild werden dadurch enger aneinandergelüpft.

Roy Lichtenstein bezweckte grundsätzlich in seinen Bildern einen simultanen Effekt von Wort und Bild zur Beschreibung eines Ereignisses. Erst in seinen späteren Werken wurde der sprachliche Effekt zugunsten des Bildes reduziert.

Ein weiteres, sehr populäres Beispiel ist „M-Maybe (A Girl's Picture)“¹⁹² von 1965. Auf dem Bild ist eine blonde Frau zu sehen, die sich vor einer Großstadtkulisse bestürzt die linke Hand an den Kopf hält. In der Gedankenblase über ihr die Worte: „M-Maybe he became ill and couldn't leave the studio!“ (V-Vielleicht ist er krank geworden und konnte das Studio nicht verlassen!). Eine Szene, wie sie im Alltag durchaus vorkommt. Auffällig und typisch für die Arbeiten Lichtensteins ist die auch im Comic der sechziger Jahre zu beobachtende Typisierung im Ausdruck eines klischeehaften, klassisch-weiblichen Schönheitsideals. Die in höchster Verzweiflung auf den Mann Wartende als weiblicher Gegenpart zum männlich-herben Comichelden.

Das Herausnehmen und Aufblasen einer Szene wie dieser sollte zur Bewusstwerdung der Gefühlsarmut bei der Lektüre von Trivialliteratur beitragen. Lichtenstein nannte diese die „Anti-Sensibilität der Gesellschaft“, eine „Welt, in der man Emotionen sich entwickeln lässt, aber nicht wirklich emotional wird.“ Was er zeigen wollte, war „diese Indifferenz, diese konventionelle, stereotype und letzten Endes leere Emotion.“¹⁹³

Der Betrachter wurde unweigerlich aufgefordert, sich mit der Situation der jungen Frau auseinanderzusetzen. Er war dabei aktiver Part des Geschehens insofern, als er die vorausgegangene wie die nachfolgende Handlung in der subjektiven Imagination ergänzen konnte. Indem Lichtenstein in seinen dem Alltag entnommenen Szenen auf die Schnellebigkeit der Dinge aufmerksam machte, erhob er Triviales zur Kunst und dadurch von der Vergänglichkeit zur Beständigkeit.

Was bei Lichtenstein in abgemilderter Form zu beobachten war, thematisierte Andy Warhol sehr stark: Er arrangierte in Form von parodistischen Situationen eine beunruhigende Ähnlichkeit zwischen der einfachen Nachahmung von Quellenmaterial und der Ablehnung der äußeren Form, woran die Pop Art im Grunde seit ihren frühen Anfängen nicht interessiert gewesen war.

Bei Warhol stand dahinter die Absicht, Kunst und Leben zu einer Einheit zu führen. Ein Beispiel hierfür ist ein Werk, in dem er die Zeitungsseite eines Flugzeugabsturzes im Großformat zeigte. Indem er darin Alltägliches und Populäres

¹⁹² Vgl. Abb. 15.

¹⁹³ Kolberg, a.a.O., S. 51.

aufgriff und es zum Bild machte, hielt der Künstler dem Betrachter vor Augen, was er tagtäglich in den Zeitungen konsumierte. Der Künstler selbst erschien dabei als scheinbar emotionslos Präsentierender. Warhol selbst dazu: „Der Grund, warum ich so male, ist, daß ich eine Maschine sein möchte. Was immer ich mache, und maschinenhaft mache, mache ich, weil es genau das ist, was ich machen will. Ich denke, es wäre phantastisch, wenn alle so fühlten.“¹⁹⁴

Aus diesen Worten spricht die „Ironie und intellektuelle Provokation des sensiblen Künstlers“¹⁹⁵, wie Kolberg es ausdrückt. Der Autor spielte dabei auf die standardisierte Massengesellschaft an, die gerade von den Künstlern sehr stark als maschinell, seelen- und geistlos empfunden wurde. Es wurden Massen produziert, konsumiert, weggeworfen, vergessen und bei alledem kaum mehr wahrgenommen. In seiner Vorstellung, eine Maschine zu sein, zeigte Warhol mit dem Finger auf dieses emotionslose Registrieren, implizit den Hinweis auf die drohende Entmenschlichung der Gesellschaft.

Ein wesentlicher Motor dieses Massenkonsums war die Werbung. Seit den sechziger Jahren war die Grenze zwischen Werbung und Kunst quasi vollständig verschwommen, die anspruchsvolle Massenwerbung hatte die Strategien der modernen Kunst übernommen. Die frühe Pop Art, zu deren Vertretern auch Andy Warhol zählt, versuchte nun diese Grenze aggressiv aufs Neue zu ziehen. Dieses Ziel suchte Warhol zu erreichen, indem er in die Niederungen einer Reklamewelt hinabstieg, zu denen die Kunst noch nicht vorgedrungen war. Der Künstler musste tiefer graben, um Motive und Stilformen zu finden, die die moderne Kunst auf Distanz zur Romantik, der Kunst im Allgemeinen sowie zur eleganten visuellen Raffinesse der zeitgenössischen Werbeanzeigen bringen sollten. Der Eindruck der Nostalgie in seinen Werken kann so damit erklärt werden, dass er nach Motiven aus dem vergangenen Jahrzehnt oder auch der Zeit der beständigeren Werbekultur seiner Jugendjahre suchte.

In Warhols Werken war die Verpackung wichtiger geworden als der Inhalt der Dinge. Die trivialen Produkte der Massenkultur wurden bei ihm zur Kunst mit einer kleinen, einmaligen Auflage. Seine berühmten Anreihungen von Colaflaschen, Suppendosen o.ä. repräsentierten ganz die Wirkungsweise der Werbung, die nur ein Ziel hatte: den Umsatz zu steigern.

In Bezug auf die Schrift wählte Warhol für seine Werke bewusst schwungvolle Schriftzüge, wie etwa den populären Coca-Cola-Schriftzug oder, wie im vorliegenden Beispiel, das Spiel mit verschiedenen Schriften bei den Suppendosen. Als Grundform galt dabei die reine, identische Verpackung der Dosen, die Schrift fungiert als Variable.

¹⁹⁴ Kolberg, a.a.O., S. 62.

¹⁹⁵ Ebd.

Ein Beispiel ist das 1962 entstandene und sehr populär gewordene Werk „Campbell’s Soup Cans“¹⁹⁶. Zur Zeit der Entstehung war der Artikel nicht mehr neu, er galt dem Künstler nicht mehr, wie das etwa bei Picasso oder Braque der Fall gewesen wäre, als Zeitzeichen für die Vielfalt der Reklame. Vielmehr war die Optik dieser Dosen in jedem Supermarkt zum vertrauten Anblick geworden, vorhanden in einer großen Vielfalt an Sorten, die nur durch die Aufschrift unterschieden werden konnten. Das Bild ist also kaum als ein Echo auf die für die Zeit typische Produktionsform zu sehen, sondern vielmehr als Hommage auf Archaisches, Nostalgisches.

Typisch für die Pop Art und gerade für Warhol ist dabei das Splittern von mechanisch erzeugtem, anonymem Material. In der monotonen Reihung der verschiedenen Suppensorten erzeugte der Künstler gleichzeitig den Eindruck von Monotonie und dauerhafter Stabilität. Die Wiederholung mechanistischer, vom Fließband-Konsumismus geprägter Produkte verwies bei Warhol allerdings nicht mehr, wie etwa zu Légers Zeiten, plakativ auf den harten Reklame-Wettbewerb, sondern vielmehr auf die vom Wohlstand geprägte, selbstgefällige Gesellschaft. Die Campbell-Dose war dabei ein ideales Beispiel für die unveränderliche Konsumkultur.¹⁹⁷

Die Schrift war in der Pop Art also zum selbstverständlichen Element geworden. Nie erstaunte sie im Bildwerk so wenig wie hier. So stand auch ihre vom Betrachter zu lesende Aussage sekundär hinter dem Gesamtanliegen der Kunst. Sie war ein Teil der Kultur, die plakativ demonstriert werden sollte.

In ihrem Willen, auf die Verpackung, das Äußere der Dinge zu verweisen, standen die Vertreter der Pop Art somit den Kubisten wohl am nächsten. Mithin unter anderen Prämissen und mit neuen, den gesellschaftlichen Entwicklungen entsprechenden Intentionen, fungierte die Schrift in abbildhafter, auf die dahinterstehenden Dingeweisender Funktion, wobei sie gleichzeitig reflexiv auf sich selbst verwies. Die Vertreter der Pop Art griffen somit, man möchte fast sagen, spiegelbildlich, auf, was ihre Vorläufer zu Beginn des Jahrhunderts geprägt hatten, transponierten es in ihre eigene Welt und prägten damit ein Spiegelbild ihrer Zeit, in der die Schrift eine den Alltag dominierende Rolle spielte.

¹⁹⁶ Vgl. Abb. 16.

¹⁹⁷ Varnedoe/Gopnik weisen an dieser Stelle auf Werbeanzeigen der Firma Campbell aus dem Jahre 1961 hin, in denen der Focus auf dem seit 39 Jahren unveränderten Preis der Dosen gelegt wurde. Bereits 1912 hat laut Varnedoe/Gopnik die Zeitschrift *Printers’ Ink* das Etikett der Campbell-Suppen beispielhaft für eine effektive Verpackung hervorgehoben, in einem Aufsatz von 1915 über „Die Gestaltung des Etiketts mit ‚Verkaufspointe‘“ wurde die Dose ebenfalls als herausragendes Beispiel für die Koordination zwischen Werbung und Verpackung zitiert. Vgl. Varnedoe/Gopnik, a.a.O., S. 262 f.

3. Alles im Fluss - die Fluxus-Bewegung

Die Fluxus-Bewegung als ein zweiter Hauptstrang in der zweiten Jahrhunderthälfte entwickelte sich in den sechziger Jahren unabhängig voneinander an verschiedenen Orten der Welt. Der Name wurde abgeleitet von der lateinischen Bedeutung „Fluss“ und intendierte ein Kunst und Leben verbindendes internationales Netzwerk der verschiedenen Künste. Verschiedene Nationalitäten trafen sich dabei innerhalb einer Kunstform als Lebensform. Als bevorzugte Kommunikationsform wurde die Sprache dabei zum zentralen Medium. Als maßgebliche Künstler galten in Japan und Amerika unter anderen George Brecht und George Maciunas, in Frankreich Robert Filliou und Ben Vautier, als Leitfigur für Holland und Dänemark stand Addi Köpcke und Deutschland wurde durch Namen wie Joseph Beuys, Nam June Paik, Tomas Schmit oder Wolf Vostell repräsentiert.

Das Phänomen Fluxus ist ein schwer eingrenzbare, nach vielen Seiten anschlussfähiges Netzgebilde. Nach wie vor hält die Diskussion über seine Inhalte sowie die Lebensdauer an – je nach Betrachtung als künstlerische Bewegung oder als Geisteshaltung. Nach René Block gibt es heute noch keine eindeutige Antwort auf die Fragen „Was ist Fluxus? Wer war Fluxus? Was wollte Fluxus?“¹⁹⁸

Bei aller Unklarheit über Herkunft, Intention und Dauer der Fluxus-Bewegung ist man sich in der Literatur zumindest darüber einig, dass ihre konstituierende Phase die der 1962 und 1963 stattfindenden und von George Maciunas organisierten Festivals war. Diese Zusammentreffen zeichneten sich vor allem durch ihren Facettenreichtum aus, der durch ihre Internationalität immer wieder neu stimuliert wurde: „einer der zündfunken für die europäischen f.-aktivitäten war das zusammentreffen von amerikanischer stillosigkeit und europäischer stilverdrossenheit, amerikanischer krabbeligkeit und europäischer fantasie, amerikanischer unbefangenheit und europäischer logik [...]“¹⁹⁹, so ein Zitat von Tomas Schmit.

Die erste Manifestation in Deutschland fand 1962 statt, als George Maciunas, der Namensgeber und Organisator der Bewegung in Wuppertal die erste programmatische Fluxus-Broschüre verteilte.²⁰⁰ Bereits 1960 hatte er den Begriff „Fluxus“ als Titel für eine Zeitschrift ausgewählt, die allerdings nie erschien. Der Ready-Made-Charakter der Definition wurde dabei verdeutlicht durch die

¹⁹⁸ Block, René, Geschichte des Fluxus. In: Institut für Auslandsbeziehungen Stuttgart (Hrsg.), Eine lange Geschichte mit vielen Knoten. Fluxus in Deutschland 1962- 1994, Stuttgart 1995, S. 51.

¹⁹⁹ Zit. nach Conzen, Ina, Vom Manager der Avantgarde zum Fluxusdirigenten – George Maciunas in Deutschland. In: Institut für Auslandsbeziehungen Stuttgart (Hrsg.), Ausst.kat. Stuttgart 1995, a.a.O., S. 18-29, S. 18.

²⁰⁰ Maciunas verteilte die Broschüre während der Veranstaltung „Kleines Sommerfest – Après John Cage“ in Rolf Jährlings Galerie Parnass in Wuppertal.

Kopie der lexikalischen Definition des Terminus „flux“ in verschiedenen Bereichen. Daneben erfolgte eine erläuternde Auflistung aller nach Auffassung Maciunas' mit Fluxus verwandten Kunstformen wie etwa die Konkrete Kunst, der Automatismus, Dada, Happenings, Musik oder der Nihilismus. Die Buchstaben waren dabei von unterschiedlicher Größe und stark ineinander verzahnt, womit die inhaltliche und teils auch zeitliche Verquickung der erwähnten Tendenzen optisch dargestellt wurde.

In den Jahren von 1962 bis 1966 zeichnete die Bewegung ihren Höhepunkt. Zentrales Anliegen von Fluxus war, mit kleinen Mitteln Sprengkraft zu erzeugen. Seine Vertreter strebten das Aufbrechen von Denkkonventionen und Handlungsmustern an. Johannes Cladders zitierte in diesem Zusammenhang einmal den Wiener Domprediger Monsignore Otto Mauer: „Diese Fluktuation hindert, dass irgendetwas verkultet wird, dass etwas verabsolutiert wird, [...] denn das sind die großen Lebenslügen [...] und das Fluktierende, das Gebrochene, das Vergebliche, das Kontingente, das Todbehaftete, das ist es, was die falschen Absolutheiten verhindert.“²⁰¹

Mit dem Angehen gegen jegliche Verfestigungen ging beispielsweise auch die Infragestellung des Museums als allgemein gültiges Forum für Kunstwerke einher. Die Duchamp'sche Frage, ob man Werke machen kann, die nicht Kunst sind, gelangte bei den Vertretern des Fluxus zu neuer Bedeutung. So erinnert die von Joseph Beuys und Robert Filliou getroffene Äußerung „Jeder Mensch ist ein Künstler“ stark an das dadaistische Credo „Alles ist Kunst“. Die Fluxer bezogen sich damit auf die Vorstellung einer kreativen, offenen Einstellung des Betrachter zum künstlerischen Produkt, das als Performance oder aufgeschriebenes Konzept häufig erst mit diesem entstehen konnte. Somit ist auch folgende Erklärung von Tomas Schmit zu verstehen: „was ich, neben vielem anderen, von f. gelernt habe: was man mit einer plastik bewältigen kann, braucht man nicht als gebäude zu errichten; was man in einem bild bringen kann, braucht man nicht als plastik zu machen; was man mit ner zeichnung erledigen kann, braucht man nicht als bild zu bringen; was man auf nem zettel klären kann, braucht keine zeichnung zu werden; und was man im kopf abwickeln kann, braucht nichtmal einen zettel!- wie schön, daß es bei f. so viele kleine, einfache, kurze stücke gab [sic].“²⁰²

Erstmals seit dem Zweiten Weltkrieg stellte sich damit eine nicht aus dem Ausland übernommene, sondern eigene, auf Dada basierende Ausdrucksform dar.

Die Fluxuskünstler zeichnete häufig eine große poetische Begabung aus. Das poetische Moment führte dabei zu einer verwandten Sensibilität und dadurch

²⁰¹ Johannes Cladders im Interview mit Gabriele Knapstein, Krefeld/7. Nov. 1994. In: Block, a.a.O., S. 17.

²⁰² Ebd., S. 52.

einem engen, dadaistischen Strukturen ähnlichen Kontakt zwischen Künstlern, Dichtern und Schriftstellern. So verbanden die Fluxuskünstler die Gattungen Literatur und Bildende Kunst in Ausdrucksformen wie der Aktionspoesie oder dem intellektuellen Worträtsel. Ein anschauliches Beispiel hierfür ist etwa ein Text von Addi Köpcke, der vom Künstler mit der immer wiederkehrenden Frage „Was ist das?“ durchsetzt wurde.

Aufgrund des grundsätzlichen Hinterfragens von Konventionen, das die Bewegung auszeichnete, versteht es sich fast von selbst, dass ein Hauptthema seiner Vertreter die Auseinandersetzung mit der Konventionalisierung unseres zentralen Kommunikationsmittels, der Sprache war. Ausgehend von der ursprünglichsten Bedeutung des Wortes Text von lat. „textura“ („Geknüpftes“) wurde die Gemeinschaftsarbeit der Fluxer intermediär in der Sprache realisiert. Die Sprache wurde dabei in ihren verschiedensten Funktionen verwendet, etwa in Form des Notierens von Ereignissen, Handlungen oder Vorgängen.

Formal erschien die Schrift in den Bildwerken etwa durch eingebrachte Lettern, gemalten Text, aus Worten gebaute Plastik oder als in Form von Buchstaben errichtetes Bauwerk. Inhaltlich orientierten sich die Künstler dabei zum einen Teil an der Alltagssprache, zum anderen Teil erfanden sie, angelehnt an die Dadaisten, neue Worte oder bedienten sich, hier wiederum in Anlehnung an die Kubisten, der Sprachwelt von Reklame und Unterhaltung oder aber derjenigen fremder Kulturen. Die Sprache war zentrales Thema, sowie inhaltlich als auch ästhetisch, was sich auch in Form einer Meta-Sprache, einer Sprache über der Sprache, äußern konnte.

Die Reflexion der verschiedenen Qualitäten von Sprache, die sich auf optische, phonetische und semantische Bereiche erstrecken und dabei einem festgelegten Verständniskanon unterliegen, brachte die Fluxuskünstler unter anderem dazu, einen Spielraum außerhalb der geschriebenen Schrift zu suchen. So wurden Texte anhand von Alltagsdingen wie Tönen, Handlungen oder Objekten dargestellt. Ein Beispiel hierfür gibt „The Big Book“ von Alison Knowles. In diesem 2,50 Meter hohen Buch muss sich der Rezipient physisch durch die nachgebauten Einheiten der „Seiten“ bewegen. Emmett Williams ersetzt in seiner Performance „Alphabet Symphony“ die Buchstaben des Alphabets durch unterschiedliche Fundobjekte und Handlungen, die bei jeder Vorstellung variierten.

Das Ziel jeder Fluxus-Aktivität war es, die Zufälligkeit und direkte Spontaneität des alltäglichen Lebens bewusst zu machen. Der in den sechziger Jahren sehr populäre Zen-Buddhismus klang hier stark an. Der Betrachter sollte durch die unorthodoxe Gegenüberstellung von Wort und Bild aufgefordert werden, sich von allen konventionalisierten Zeichensystemen zu befreien. Die Austauschbarkeit und Unverbindlichkeit der Realität wurde dabei durch die Verwendung trivialer Realmaterialien unterstrichen.

„Alle konventionellen Superzeichen stören oder zerstören“ und den „Phrasenunterschied des denkbaren und wahrnehmbaren Materials der Texte“ aufzuzeigen war beispielsweise nach Max Bense auch das Ziel Wolf Vostells in seinen Plakatabrissen und Typogrammen.²⁰³ Die Schaffung neuer Mitteilungsformen basierte hierbei auf Vorgefundenem. Indem Vostell in seinen Decollagen und Typogrammen die lineare Struktur der Texte zerstörte, verlagerte er das konditionierte Lesen beim Betrachter auf ein indifferentes Bild-Schauen. Gemäß seiner politisch intendierten Aggressivität stellte Vostell häufig die Zerstörung von Werten in den Vordergrund, was – und dies nur anbei – an seiner Zugehörigkeit zum Fluxus zweifeln lässt.

In der allgemeinen Verweigerung der Fluxer, Kunst für ein Publikum zu produzieren, ging Tomas Schmit am weitesten. Er wollte beim Rezipienten allein Prozesse in Gang setzen wie etwa die Reflexion der Schreibgewohnheiten. In seinen Wortbildern enttarnte er gerne die Willkür der Sprachbildung, indem man sie zu ihrem Verständnis wörtlich nehmen musste. So finden sich beispielsweise in einem „Schreibmaschinengedicht“²⁰⁴ von 1964 auf einer mit Bleistift gezeichneten Schreibmaschinen-Tastatur teilweise collagierte Zahlen. Im Untertitel ist der Satz „Nummer bezeichnen Reihenfolge“ zu lesen. Aufgelöst ergibt das Buchstaben-Zahlenrätsel die Aufforderung: „Befassen Sie sich lieber mit der Bildzeitung als mit Avantgardismus, aber noch besser mit allem anderen!“ Der Betrachter, der die Worte entschlüsselt hat, findet sich nach der Beschäftigung mit dem Werk also vor der Erkenntnis, dass er sich eigentlich gar nicht hätte damit befassen sollen. Damit verweist Schmit auf sein Verständnis dieser Form der Kunst als Selbsterfahrung. Gleichzeitig lässt er den Betrachter aber auch erkennen, dass das scheinbar Offensichtliche einer Schreibmaschine bei „blinder“ Benutzung plötzlich Schwierigkeiten macht, die Selbstverständlichkeit des (mechanischen) Schreibens hinterfragt und geprüft werden muss.

Typisch „fluxistisch“ ist auch das variationsreiche Spiel mit den Zeichensystemen, bei dem sich Worte und Buchstaben als Zwischenstufe zur Handlung „materialisieren“ können. Das heißt, das Werk dient als Katalysator zwischen Künstler und Rezipient, ohne dessen aktive Mitarbeit es unvollständig bleibt. Ein Beispiel hierfür ist Roberts Fillious Assemblage „General Semantics A – Z“. Das Werk besteht aus 26 mit Ösen verbundenen Holztafeln, welche die Buchstaben des Alphabets, Begriffe mit den jeweiligen Anfangsbuchstaben und kleine Bildchen von Objekten tragen. Die Kinderbildchen sind dabei den Buchstaben zufällig zugeordnet, die Objekte tragen also nicht die zu erwarteten zugehörigen Anfangsbuchstaben. Die Bildchen sind abzieh- und damit austauschbar. Durch die aktive Neu- und Umordnung der Bilder wird die konventionalisierte Arbitrarität von Bezeichnetem und Bezeichnendem neu definiert und dem Rezipienten über-

²⁰³ Vgl. Bense, Max, Phasentheorie. In: Becker, Jürgen/Vostell, Wolf, Phasen. Ausst.kat. Galerie Der Spiegel, Köln 1960, o.S. (Vorwort).

²⁰⁴ Vgl. Abb. 17.

lassen: „Filliou’s instruction is that what goes on should not be ‚too obvious‘, that is what should go on should not be replaced with an image, whose only English name starts with the letter of the panel on which it goes. For example, a frog might go on A (for animal), but not an aligator.”²⁰⁵

In ihrer Intention, den Betrachter von allen konventionalisierten Zeichensystemen zu befreien und ihm die Austauschbarkeit und Unverbindlichkeit der abgebildeten Realität vor Augen zu führen, erinnern diese fluxistischen Wort-Bilder stark an das Anliegen René Magrittes. Seine Demonstration der Abbildhaftigkeit des Abgebildeten könnte als ein gedankliches Erbe dieser Werke gelten.

Stärker noch entstammt der theoretische Ansatz der Fluxer jedoch dadaistischem Gedankengut: Die Kunst wird nicht mehr gebraucht, Kunst sollte nicht mehr als anderes, jenseits des gesellschaftlichen Lebens befindliches Leben betrachtet werden, sondern die Kunst sollte zum Leben selbst werden. So beschäftigte man sich auch sehr stark mit der Musik mit dem Ziel, den Klang aus den Fesseln der Musik zu befreien. Laut eigenen Aussagen haben die Fluxer selbst das Verständnis und die Bedeutung der Musik maßgeblich verändert und die musikalische Form visualisiert. Ben Vautier bezeichnete einmal John Cage als seinen Vater, Marcel Duchamp (der selbst auch komponierte) als Großvater und den französischen Komponisten Eric Satie als Urgroßvater. Damit war Fluxus ideell sehr eng mit Dada verknüpft. Die Intellektualität hatte sich auf eine andere Ebene begeben, es standen andere Philosophien (manifestiert in neuen, maßgeblichen Schriftstellern) im Hintergrund, das Gedankenmuster war jedoch sehr ähnlich. René Block geht sogar so weit, zu behaupten, „Fluxus“ könne durch „Dada“ substituiert werden.²⁰⁶

Auch für George Brecht war Marcel Duchamp von großer Relevanz. So wie jener alltägliche Objekte in einen neuen Kontext stellte, isolierte Brecht alltägliche Ereignisse. Seine minimalistischste und von George Maciunas zugleich als paradigmatischstes Fluxus-Event bezeichnete Komposition war „Exit“. Es handelt sich hierbei um ein Ready-made, das aus einem gefundenen Schild, einem „Objet trouvé“ mit der Aufschrift „Exit“ besteht. Der Rezipient kann nun das Wort lesen und selbst entscheiden, ob er es als Aufforderung zum Gehen versteht oder sich nur einen Ausgang vorstellt. Das zentrale Anliegen Brechts war dabei, ein Innehalten zu evozieren, die Zeit als abstrakte Plattform ganz persönlicher Ereignisse zu präsentieren. Maciunas über das Werk: „The best Fluxus ‚composition‘ is a most non personal. ‚Ready-made‘ one like Brecht’s Exit – it does not require any of us to perform it since it happened daily without any ‚special‘ per-

²⁰⁵ Zit. nach Conzen-Meairs, Ina, Fluxussprache – Prozeß ohne Sinn und Ende ? In: Louis/Stooss, a.a.O., S. 205-218, S. 210.

²⁰⁶ Vgl. Block, René, a.a.O., S. 51.

formance of it. Thus our festivals will eliminate themselves (and our need to participate) when they become total readymades (like Brecht's exist)."²⁰⁷

Die innere Nähe zum „Übervater“ Duchamp ist auch bei Ben Vautier auffällig. Er weist in seiner tagebuchartigen Erinnerung selbst darauf hin: „1969 - Beschäftigt mit dem Gedanken „Was tun nach Duchamp?“ organisiert Ben das erste Internationale Festival Non-Art, Anti-Art, die Wahrheit ist Kunst.“²⁰⁸

Ben Vautier demonstrierte die fluxistische Frage nach der Kunst auf ganz eigene Weise: Während einer Phase signierte er beispielsweise schlichtweg alles, also neben eigenen auch die Bilder anderer Künstler, leere Rahmen, schlicht jegliche Objekte konkreter wie abstrakter Art. Zu diesem Vorgehen äußerte er sich selbst folgendermaßen: „Bens Kunst ist eine Kunst. Systematisch strebt er danach, alles zu signieren, was er nicht ist. Er glaubt, daß Kunst in der Absicht liegt [sc. was als Credo der Fluxer vermerkt werden kann], und daß es genügt zu signieren. Also signiert er: die Löcher, die Schatzkästchen, die Fußritte, Gott, die Hühner etc. Er ist sehr eifersüchtig auf Manzoni, der die Scheiße signiert und ihm die Idee der lebenden Bilder stiehlt.“²⁰⁹ Zum besseren Verständnis seines Kunstbegriffs äußert er sich weiter: „Auf der Suche nach Extremen in der Kunst wird Ben von George Brecht beeindruckt, für den Kunst das einfache Leben ist, etwa wie ein Glas Wasser trinken.“²¹⁰ Bei der Documenta 1972 schließlich geht er so weit, ein riesiges Spruchband über dem Museum anzubringen mit der Aufschrift: „Kunst ist überflüssig“.

Seine Schriftmalerei setzte Vautier auch gerne anonym in der Öffentlichkeit ein, zur Erregung öffentlicher Aufmerksamkeit. So versah er etwa ein zerbrochenes Fenster mit der Aufschrift „cassé“ („zerbrochen“), auf einen Berliner Bauzaun schrieb er die Frage: „Ist Berlin Kunst?“. Mit Hilfe anonymen Kommunikationsmittel wie Spruchbänder oder Graffiti suchte Vautier die breite Wirkung sowie die Beeinflussung der Massen. Er trug so den Bereich des Museums hinaus in die Öffentlichkeit. Seine Texte umkreisen dabei immer die generelle Thematik der Verbindung Kunst - Leben, Künstler – Gesellschaft sowie Gesellschaft – Kunst.

Bei allem reflektiert jedoch der handschriftliche Charakter seiner Phrasen und Texte seine „poetische Intension“: „Totale Poesie ist die Fähigkeit, alles zu sagen, d.h. irgendetwas, aber das mit poetischer Intension und dies dem Leser oder Zuhörer zu vermitteln.“²¹¹ So steht die Allgemeingültigkeit seiner Slogans in Diskrepanz zu dem individuellen Duktus, mit dem ganz deutlich auf den Künst-

²⁰⁷ Zitiert nach: Conzen-Meairs, in: Louis/Stooss, a.a.O., S. 215.

²⁰⁸ Ebd., S. 19.

²⁰⁹ Ben Vautier. Zu viel Kunst, Ausst.kat. Erlangen, Städtische Galerie 1985, S. 12.

²¹⁰ Ebd., S. 12 f.

²¹¹ Vautier, Ben, La Poésie Total (Ben Dieu). In : Vautier, Ben, Ecrit pour la gloire à force de tourner en rond et d'être jaloux. Selbstverlag 1970, o.S.

ler oder Urheber verwiesen wird. Vautier selbst begründete diesen mit der „Ästhetik des graphischen Erscheinungsbildes der Worte“, die „mit der Zeit [...] so wichtig wurde wie ihr Sinn.“²¹² In seinem Werk „La vérité est que...“ von 1971 findet sich seine im Medium der Sprache vorgetragene Botschaft um den Themenkreis de Kunst handschriftlich. In rundlichen, geschwungenen Buchstaben verweist der Künstler stark auf sich selbst, die Person des Künstlers stellt sich dem Rezipienten als öffentlich präsentierter Aktionist. Der Text wird hier in den Rahmen der bildenden Kunst gesetzt, womit die Gattungsfrage endgültig überflüssig wird. Die Schrift wird zur Malerei ebenso wie Malerei Schrift sein kann.

Es zeigt sich, in welcher Form diese fluxustischen „Akte öffentlicher Selbstäußerung“²¹³ Techniken und Ideen aus Dadaismus und Futurismus übernehmen. Die Sprache wird bei den Fluxuskünstlern zum Mittel der individuellen sowie sozialen Bewusstseinsveränderung. Direkter als durch die konventionellen mittel der bildenden Kunst wird der Betrachter angesprochen, über Verhältnisse informiert und zur Aktion aufgefordert.

Die Weiterentwicklung bereits bei vorhergehenden Künstlergenerationen ange-dachter Ideen bestand jedoch nicht zuletzt in der individuellen Behandlung einer gemeinsamen geistigen Haltung. Zwar zeichnete sich auch die dadaistische Bewegung in einem gewissen Rahmen durch die Individualität ihrer Vertreter aus, doch in Zielen und Idealen waren diese über die Grenzen hinaus sehr eng miteinander verbunden. Im Fluxus war es weniger das konkrete Ziel, sondern mehr die Geisteshaltung, die verband. So gibt es auf die Frage nach der Bewegung Fluxus so viele Antworten, wie es Künstler gibt. René Block: „Fluxus ist keine Kunstbewegung, sondern eine geistige Haltung, keine verschworene Künstlergruppe, sondern eine extrem lockere Verbindung von Einzelgängern und Außenseitern, die abseits vom Kunstmarkt über Verhaltens- und Gestaltungsformen nachdachten, die wir heute durchaus als Kunst bezeichnen dürfen.“²¹⁴

Bei aller Gemeinsamkeit sind jedoch auch konkrete Punkte zu notieren, bei denen sich zeigt, dass Fluxus höchstens eine Weiterentwicklung dadaistischen Gedankenguts ist, in welcher jedoch durchaus Unterschiede festzumachen sind. Ein großer Unterschied besteht beispielsweise in der Offenheit, durch die sich Fluxus auszeichnet. Während die Vertreter von Dada sich öffentlich zu einer gemeinsamen Grundhaltung bekannten, gemeinsame soziale Anti-Kunstestablishment-Ziele verfolgten, wollte Fluxus (mit Ausnahme von George Maciunas, der eine übergreifende Haltung zeigte) in keiner Form festgelegt werden. Demonstrierten die Dadaisten ihr Ansinnen lautstark in öffentlichen Cafés oder auf der Straße, so waren die Fluxus-Events eher privater Natur, als etwas von Freunden für Freunde. So äußerte sich George Brecht: „Bei Fluxus

²¹² Ders., *Peinture, Ecriture et Signification*. In : Ebd.

²¹³ Faust, a.a.O., S. 19.

²¹⁴ Block, René, a.a.O., S. 52.

hat es nie auch den geringsten Versuch gegeben, in bezug auf Ziele oder Methoden eine Übereinstimmung zu erzielen; es haben sich lediglich einzelne Personen, denen irgendetwas nicht Benennbares gemeinsam war, zusammengetan, um ihre Arbeit zu veröffentlichen und aufzuführen. Vielleicht ist dieses gemeinsame Etwas das Gefühl, daß die Grenzen der Kunst sehr viel weiter gesteckt sind, als es üblicherweise erscheint, oder daß Kunst und bestimmte, seit langem etablierte Grenzen nicht mehr viel weiterhelfen.“²¹⁵

Ein weiterer Punkt, in welchem sich besonders deutlich die Weiterentwicklung des eigenen Kunstverständnisses zeigt, besteht darin, dass die Fluxer sich deutlich gegen ein Verständnis der Experten äußerten. Robert Watts äußerte: „Das Wichtigste an Fluxus ist, daß niemand weiß, was es ist. Es soll wenigstens etwas geben, was die Experten nicht verstehen. Ich sehe Fluxus, wo ich auch hingehe.“²¹⁶ Zur Zeit des Dada war das Kunstexpertentum noch nicht so ausgeprägt wie in der Nachkriegszeit. So war das Ansinnen Dadas auch lediglich, die Kunst zu leben, nicht aber, Aussagen darüber zu machen, wie sie von Experten oder dem Betrachter im Allgemeinen aufzufassen war.

Bei den Werken der Fluxuskünstler handelt es sich also, wie an diesen Beispielen ersichtlich wird, in der Regel um Ansinnen, die der Künstler an den Betrachter richtet. Die konventionalisierten Zeichensysteme werden in Frage gestellt und mit Objekten, Ereignissen und Bildern in Verbindung gebracht. In der Erscheinung der Text-Bilder, die sich durch vorgefundenes Realmaterial, handgeschriebene oder mechanisch produzierte schlichte Schrifttypen auszeichnet, wird die bewusste Unprofessionalität propagiert. Dennoch wohnt, wie Ina Conzen-Meairs richtig feststellt, diesen Werken „eine spezifische Ästhetik inne [...], da die angestrebte Anonymität schon durch Auswahl und Aufführung hinfällig wurde“²¹⁷. Tatsächlich lässt sich bei den fluxistischen Arbeiten, in Parallele zum Dada, eine Art gewollt-ungewollte Kunsthaftigkeit verspüren, die sich in der Grundidee des bewussten Erlebens des Alltäglichen manifestiert.

3.1. Joseph Beuys und die Schiefertafeln des Environments “Das Kapital Raum 1970-1977“

Die Rolle des 1921 in Krefeld geborenen Künstlers Joseph Beuys innerhalb der Kunstszene nach 1945 lässt sich mit derjenigen von Marcel Duchamp vergleichen. Allein hatte Beuys sich einer extrem starken Sinnlichkeit verschrieben, wodurch bei ihm das Descartsche, romanisch-rationalisierende Element fehlt. Beuys’ Kunst ist eine Kunst der Sinne, einer Ästhetik der Empfindungen, die

²¹⁵ Ebd.

²¹⁶ Ebd.

²¹⁷ Conzen-Meairs, in: Louis/Stooss, a.a.O., S. 217.

allein über die Ratio des Rezipienten nicht zu erklären ist. Er integriert dabei durchaus die Erfahrung, kennt die Gesetze und akzeptiert wissenschaftliche Ergebnisse, allerdings immer mit dem Ziel, diese Erkenntnisse mit Hilfe der Kunst philosophisch zu filtern zur Entstehung neuer Gedanken außerhalb von rationaler Banalität. Kunstausbübung war ihm gleichbedeutend mit Freiheit, was im Umkehrschluss hieß, die Freiheit des Menschen liegt in der Kunst.

Das künstlerische Schaffen von Joseph Beuys ist geprägt von einer extrem großen Vielfalt an künstlerischen Ideen, Theorien und Thematiken. Es fällt daher schwer, diesen Künstler, der auf einzigartige Weise die Kunst mit dem Leben verband, in seiner Totalität zu erfassen. Nicht zuletzt durch den ständigen Wechsel seiner Ausdrucksmedien lassen sich Person und Ambitionen Beuys' kaum fixieren.

Das Medium der Schrift spielte besonders in seiner Fluxus-Phase eine große Rolle: "Das Wort und der Gestus sind das elementare Element des Künstlers. [...] Diese Überlegung hat also auch zu Fluxus geführt im Sinne eines Stimulieren-Wollens – denn Fluxus ist ein Begriff des fließenden Elementes. [...]" ²¹⁸ Deshalb soll bei der Betrachtung des Schrift-Bild-Schaffens von Joseph Beuys in der vorliegenden Arbeit selektiv diese für sein künstlerisches Schaffen wesentlichen Phase focussiert werden.

Ein großes Anliegen war es für Beuys generell, Kunstwerke als Katalysator für verschiedene Aussageebenen zu nutzen. Er hatte nicht den Anspruch der Schönheitlichen Verfertigung, sondern den des Agens einer gesellschaftlichen, orientierten Kunst: Er strebte die Veränderung und Erweiterung des Mediums an, wobei der Mensch als kreativer Faktor galt. Der schildernden, abbildenden Kunst verweigerte er sich dabei zugunsten von übergreifenden, philosophischen, ästhetischen, sozialen, intermedialen und anthropozentrischen Naturvorgängen, wobei er sich auf einer ständigen Suche nach einer höheren Struktur befand, einer gemeinsamen Wurzel der Menschheit. Indem er das Denken durch den Tod forderte und die eruptive Energie der Auferstehung propagierte, beschwor er Kräfte und Energien, die die Bedeutung des Lebens innervieren sollten. Damit basierte sein Werk auf einem neuen Begriff von Realismus, der ohne Schönheitlichkeit, Überhöhung und Idealisierung zu verstehen war.

Der Sprache der Kunst räumte Beuys die absolute Priorität in allen Bereichen des menschlichen Lebens ein, womit er eine Position bezog, die in dieser extremen Ausformung vor ihm noch nicht angestrebt worden war. Die weitreichenden Berührungsebenen zwischen Kunst und Leben wurden von ihm dabei in ihrer ganzen Bandbreite berücksichtigt: Beuys beschäftigte die Frage des Künstlers als Künstler ebenso wie seine Stellung innerhalb der Gesellschaft oder als

²¹⁸ Joseph Beuys. Auch wenn ich meinen Namen schreibe, zeichne ich, Ausst.kat. Zürich, Galerie & Edition Schlägl 1989, S. 16

Teil unserer Historie. Dabei räumte er dem Künstler immer wieder eine immanente Bedeutung in allen Bereichen ein, er gestand ihm neben seinem künstlerischen Stellenwert eine genauso hohe soziale Integration zu. Künstler sein hieß bei ihm aktiv sein und aktiv sein hieß, gesellschaftlich wirken.

Hieraus erklärt sich, dass für ihn alles Bewegung war, jeder Moment eine transitorische Zwischenstellung, ein erreichter Punkt, den es zu verlassen galt. In dieser Haltung stand er natürlich den Inhalten der Fluxusbewegung sehr nahe. Jede Setzung war für ihn komprimierte Energie für ein künftiges Tun. Demnach begnügte sich der Künstler auch nicht damit, nur Schilderer zu sein. Kunst war für ihn ein Träger von Inhalten, Ideen, Ver- und Entwurzelungen, Aufbrechungen, Enttabuisierungen und der Künstler selbst damit ein Denker par excellence.

Schriftzeichen sind innerhalb des an Umfang und Techniken reichen Werks von Beuys am häufigsten in den Zeichnungen zu finden, die für ihn Wege hinter die Rationalität waren. Neben dem Aquarell war es vor allem das Medium der Zeichnung, wo sich seine Ideen mit besonderer Klarheit manifestierten. Zeichnen war für Joseph Beuys gleichbedeutend mit Erforschen, Erproben, Überschreiten und auch mit der Entwicklung der Sprache. Im Mittelpunkt seines empirischen und auch deduktiven Denkens stand dabei der Mensch und seine sich verlierende Ganzheit.

Die Schrift fand für ihn in der Zeichnung ihre substantielle Kraft in ihrer natürlichsten Form, als Kraft des Einwirkens. Die Bedeutung dieses Mediums wird besonders deutlich, wenn Beuys auf Kalenderseiten, Zeitungspapier, Stadtpläne o.ä. zeichnete und die Schrift damit auf dem Bildträger quasi schon angelegt war. Diese Zeichnungen sind oft tagebuchartig, aber ohne stilistischen Kanon, ohne Anlass. Vielmehr besitzen sie die Form einer visuellen Berichterstattung aus dem originären Vermögen der Einfühlung. Die Zeichnungen sind wesentlich durch ihren Träger mitbestimmt. Einfache Notizen erhalten durch die sie tragende Fläche so nicht selten künstlerischen Rang. „Durch die Vermischung heterogener Gegenstandsbereiche und der überaus sensiblen Fraktur, dem fließenden Duktus, den Leerstellen und Schmutzzonen, wird vor allem eines intendiert: sichtbar zu machen, daß die humane Ganzheit, die es einmal gegeben haben muß, verloren ging und das Individuum heute entfremdet von sich selbst und seiner Umgebung existiert.“²¹⁹

Die Gegenbilder zur Misere der Überwindung dieses Zustandes lassen sich in den Zeichnungen allein durch das Medium der Sprache vermitteln. Armin Zweite nennt in diesem Zusammenhang als wichtigen Begriff für Beuys' Kunst den Synkretismus als Kennzeichen des thematischen Feldes, auf dem er sich

²¹⁹ Zit. nach Zweite, Armin, in: Joseph Beuys: Arbeiten aus Münchener Sammlungen. Ausst.kat. München, Städtische Galerie im Lenbachhaus 1981, S. 12.

bewegt.²²⁰ So stellte Beuys in seinen frühen Zeichnungen nahezu alle zu stellenden Problemfelder dar oder deutete sie zumindest an. Zweite bezeichnet das grafische Werk Joseph Beuys' als in den fünfziger und sechziger Jahren abgeschlossen, später seien nur noch „demonstrative Hilfsmittel“ für seine Schüler gefolgt.²²¹ In seinen Zeichnungen bildete der Künstler bevorzugt Theorien aus. Ein Beispiel hierfür ist die plastische Theorie der Skulptur, die sich aus einem Begriffs-Konkludat aus polaren Kräften und einem vermittelnden Element der Mitte entwickelte. Indem er Dinge aus verschiedenen Bereichen zu einem Gesamtsystem verknüpfte, versuchte Beuys hierbei, den Humboldtschen Begriff der Einheit in der Vielfalt neu zu definieren.

Die handschriftlichen Schriftäußerungen finden sich im Zusammenhang mit grafischen Elementen häufig in Form von demonstrativen Hinweisen auf dargestellte Elemente, wobei der Künstler diverse Optionen vom erläuternden Hinweis mit Verweispfeil bis hin zum kubistischen Substituieren von Gegenständen durchspielte. Dabei finden sich Hinweise nicht nur auf konkrete oder fiktive Gegenstände, sondern auch auf Bewegungen, Assoziationen, Töne. Ebenso wird die Schrift nicht auf einzelne Worte beschränkt, sondern durchaus auch auf erklärende Satzteile ausgeweitet.

Die Zeichnungen Joseph Beuys' sind Zeichen, Aufforderungen zum Umdenken, revolutionäre Striche für eine neue Politik. Im beständigen Willen, Dinge zu verändern und zu revolutionieren strebte der Künstler die Erweiterung von Wirklichkeitserfahrungen an. Im Rahmen der Funktionalisierung der Kunst als Träger von spontaner Intuition nutzte er das Medium der Zeichnung deshalb besonders intensiv, weil kein anderes das Setzen transitorischer Zeichen ähnlich stark erlaubte.

Mit der Hilfe der Zeichnung kämpfte der Künstler um ein neues Bewusstsein, manifestierte eine sichtbare Verinnerlichung und demonstrierte den neuen Menschen ohne politisch-revolutionären Anspruch. Seine Radikalität lag in der Verneinung der Radikalität übernommener politischer Strukturen. Er glaubte radikal an den Menschen, seine intellektuellen und psychisch-physischen Begabungen sowie seine Ausdrucksfähigkeiten als kreatives Potenzial im Zusammenhang mit übergeordneten gesellschaftlichen Differenzierungen, die zugunsten der Menschheit gelöst werden mussten. Seine Wahrheiten waren globaler Frieden, die Selbstverwirklichung des Menschen, Lustgewinn und Rationalität, Intelligenz und Kreativität. Der Glaube an die Verwirklichung dieser Ideale war dabei immer mit dem Wissen schlechthin gekoppelt. Beuys Rationalisierungen waren geprägt von einer Irrationalität, welche er als Krücken zum Rationalen benutzte, das heißt, es gab für ihn kein Tun ohne Emotion und Kreativität, keine Tat ohne

²²⁰ Vgl. ebd.

²²¹ Vgl. ebd.

Zögern, kein Handeln ohne Reflexion und gleichzeitig kein Agieren ohne Spontaneität.

Die zeichnerischen Aussagen von Joseph Beuys erscheinen bei alledem ohne Pathos, in fast primitiver Manier direkt und unmittelbar, seine Materialien waren alltäglich. Diese zeichnerischen Definitionen verkörpern allerdings seine Positionen von Freiheit. So sind die Werke Beuys' nur im Zusammenhang mit seinen Ideen, als Funktionen derselben verständlich, was der Künstler auch selbst forderte: „[...] Ich versuche, auf dem Papier eine Sprache zu entwickeln, die eine Anregung dazu gibt, Weitergehendes in die Diskussion zu bringen. [...] Ich stelle Fragen, ich bringe Sprachformen aufs Papier, ich bringe auch Empfindungs-, Willens- und Denkformen aufs Papier und versuche damit Anregung zu geben. Ich will also stimulieren, ich will provozieren.“²²²

Beuys' Provokationen sind somit nicht Selbstzweck, sondern agieren als Prozess, ähnlich dem therapeutischen: „Die [sc. Menschen] müssen allmählich einfach provoziert werden. Wenn das alles schon so verhärtet ist, dann muß man das doch wirklich generell anstoßen [...]. Dann fangen sie auch an zu schimpfen. Aber das habe ich erreicht durch mein provozierendes Hervorrufen.“²²³

Beuys versuchte dabei immer sehr sensibel auf den Betrachter einzugehen, indem er dessen jeweilige Situation sowohl als Lehrender wie auch als Lernender betrachtete: „It [sc. teaching] is my most important function. To be a teacher is my greatest work of art.“²²⁴ Die Kunsthochschulen fungierten derzeit in hohem Maß als Diskussionsforen, die Künstler waren allgemein involviert in Protestaktionen und Demonstrationen. Für Beuys war das Lehren immer mehr Diskussion und Streit als ein lapidares Erklären von Kunstfertigkeiten. Das Lehren in Form von Gesprächen war für ihn eine Kunstform wie für den Philosophen die Philosophie.

Trotz seines umfassenden schriftlichen Werks wollte der Künstler allerdings wenig Interpretationshilfe zu seinen Kunstwerken geben: „Die Kunst ist nicht dazu da, Dinge zu erklären, sondern die Kunst ist dazu da, die Menschen betroffen zu machen und ihren ganzen Sinnzusammenhang, also ihren Sehsinn, ihren Hörsinn, ihren Gleichgewichtssinn zu aktivieren und zu einem Fähigkeitsprinzip für ihre Arbeit zu machen.“²²⁵ Er verfolgte also die Vorstellung des schauenden, alle geistige Vorbelastung vergessenden Betrachters, der den Sinn seiner Kunstwerke durch die Versenkung in dieselben

²²² Zit. nach Vischer, Theodora, Beuys und die Romantik. Individuelle Ikonografie, Individuelle Mythologie?, Köln 1983, S. 9.

²²³ Ebd., S. 5.

²²⁴ Godfrey, a.a.O., S. 195.

²²⁵ Kramer, Mario, Joseph Beuys. „Das Kapital Raum 1970-1977“, Heidelberg 1991, S. 38.

erkennt: „Wenn er einfach beschreiben will, was sehe ich, dann kommt er schon dahin, dann kommt er in den Bereich der Dinge, die ich meine.“²²⁶

Joseph Beuys ging es bei der Betrachtung seiner Werke also mehr um diese selbst als um den Stellenwert erklärender Worte. Vom Rezipienten wurde und wird dabei der Versuch abverlangt, in den Empfindungsbereich des Künstlers einzudringen, um so eine Ahnung der Dinge zu entwickeln. Hierfür forderte und erstellte Beuys eigens für den Rezipienten naturphilosophische Denkstrukturen, die zunächst vorwissenschaftlich ratifiziert werden mussten. Ausgehend von einem antirationalistischen Ansatz entwickelte er hierbei das Zusammenbringen isolierter Phänomene mit strukturell ähnlichen Gegebenheiten völlig anderer Bereiche.

Als Beispiel für eine der vielfältigen Verwendungs- bzw. Integrationsmöglichkeiten von Schrift in der Bildenden Kunst wurden im Folgenden die dem Environment „Das Kapital Raum 1970-1977“²²⁷ beigelegten beschrifteten Schiefertafeln herausgenommen. Ohne auf die Inhalte jeder einzelnen der 36 Tafeln einzugehen soll damit ein Einblick in das Arbeitsverfahren und die dahinterstehende Intention von Joseph Beuys gegeben werden.

Wenngleich zeitlich in den künstlerischen Arbeitsprozess der siebziger Jahre einzuordnen, steht dieser Werkkomplex den Ideen des Fluxus gedanklich sehr nahe. Gleichzeitig ist das Werk quasi die Materialisierung des im Gesamtwerk von Beuys eine zentrale Rolle innehaltenden Begriffs des „Kapitals“. Allerdings wird im Folgenden weniger die Bedeutung des Gesamtkomplexes in seiner komplexen Verbindung von Inhalt und Form oder sein Prozesscharakter berücksichtigt als vielmehr die formale und inhaltliche Integration von Schrift auf den Schiefertafeln.

Die insgesamt 36 Tafeln waren bei der Documenta 5 und 6 in den Jahren 1972 und 1977 entstanden, als neues Medium zum schriftlichen Festhalten der so genannten ‚100-Tage-Diskussion‘.²²⁸ Für den Ausstellungszeitraum der Documenta 5 und 6 war das Informationsbüro der „Organisation für direkte Demokratie durch Volksabstimmung“ mit Sitz in Düsseldorf in Kassel eröffnet worden. Im Rahmen der Öffentlichkeitsarbeit für diese Organisation wurde ein Diskussionsforum eingerichtet. Die Schiefertafeln fungierten tatsächlich als Diskussions tafeln für die Besucher, die darin ein Medium der öffentlichen Auseinandersetzung finden sollten. Während der Ausstellung wurden die Tafeln

²²⁶ Vischer, a.a.O., S. 9.

²²⁷ Vgl. Abb. 18 a-e.

²²⁸ Bereits die Documenta 5 gilt als Wendepunkt innerhalb dieser seit 1955 bestehenden Institution. Mit Werken der Aktions- und Konzeptkunst, die auch außerkünstlerische Bildwelten integrierten, spiegelte sie den erweiterten Kunstbegriff der sechziger Jahre wider.

immer wieder sauber gewischt und neu beschriftet. Am Ende der Documenta blieben jedoch einige übrig. Diese nahm Beuys aus dem Kontext und fügte sie neu zusammen als Denkmal für die innovative Methodik.

Die Tafeln sind fast durchgängig mit einem engen Geflecht aus grafischen und Schriftzeichen übersät. Die einzelnen Kommentare sind daher häufig nicht mehr voneinander zu unterscheiden, sie gehen fließend ineinander über. Durch das häufige partielle Abwischen der Kreide wird eine Rekonstruktion des ursprünglich Zusammenhängenden zusätzlich erschwert. Mario Kramer nimmt an dieser Stelle an, dass die Lesbarkeit der Tafeln gar nicht intendiert gewesen sei und der Tafelkomplex vielmehr „ein stellvertretendes Zeichen für die geleistete Arbeit und somit eine Figuration für den Denkprozeß in seiner ganzen Vielschichtigkeit“²²⁹ darstellt. Er belegt seine Ansicht angesichts des vergleichbaren Environments „Richtkräfte“, bei der ähnliche Tafeln dicht übereinander gelagert und somit bewusst unlesbar gemacht sind. Allerdings intendierte der Künstler bei diesem Komplex eine Verdichtung und Speicherung von Gedankenenergie. Dass er die „Kapital“-Installation vor der ersten Präsentation noch einmal überarbeitete, spricht doch dafür, dass der künstlerische Ausdruck der Tafeln zumindest teilweise in ihrer Lesbarkeit liegen sollte.

Die Anforderung, die der Künstler an den Betrachter seines Environments stellte, war zunächst die zu erkennen, dass es sich dabei – im Vergleich zu früheren – um einen anderen Kunstbegriff handelte. Der Rezipient sollte sich fragen, was die Aufgabe der Kunst ist. Finden sich beispielsweise Begriffe aus dem Feld der Wirtschaft, sollte er sich fragen, was Kunst mit Wirtschaft zu tun habe etc.: „So stimuliert solch ein Kunstwerk ja dennoch, trotz seines Abgezogeneins, noch diesen Sinnzusammenhang.“²³⁰ Zu diesem Zweck fügte Beuys den Tafeln zum Teil selbst Buchstaben zu, teils kommentierte er die Inhalte außerhalb der Tafeln.

Besonders verwiesen sei auf vier Standtafeln, nummeriert mit „A, B, C und D“, die in aller zeichenhafter Kürze die Intentionen der Documentaarbeit von Joseph Beuys darstellen.

Die ersten drei Tafeln hängte der Künstler nahtlos nebeneinander. Auf Tafel A²³¹ sind in der Bildmitte, handschriftlich und in gleichmäßigem Abstand, drei Worte zu lesen: „rot“, „Loch“ und „Lampe“. „Da sind einige Sachen über Energie ausgesagt, über Licht und Orientierung, also man könnte sagen: rot/Loch/Lampe sind die Zeichen für sich-orientieren überhaupt. Das einem etwas entgegenkommt in dem Rot, das sehr stark-, wo die Lichtkraft am

²²⁹ Kramer, a.a.O., S. 202.

²³⁰ Ebd., S. 39.

²³¹ Vgl. Abb. 18 a.

intensivsten wirkt und der Mensch ja deswegen das Rot auch als eine Art Urfarbe empfindet. [...] Das ist die dem Menschen stark entgegenkommende Farbe. Das Gegenteil ist das Loch, eine in die Tiefe und Weite gerichtete Dimension. Und dann das Zeichen der Lampe, das ist ja bei mir ein Zeichen für die Orientierung schlechthin.”²³²

Auf der zweiten Tafel, Tafel B²³³, ist, energisch von der linken oberen Bildecke in Richtung Bildmitte strebend, das Wort „Einsicht“ zu lesen. Die Dynamik des scheinbar von außen in die Bildfläche hereinbrechenden Begriffs wird noch verstärkt durch einen Vektorpfeil, der ihn gleichzeitig unterstreicht und seine Richtung anzeigt. „Und diese Tafel war bei der “Organisation für direkte Demokratie” eine der wichtigsten, denn jedes zweite Wort in der Diskussion war, Einsicht in die Zusammenhänge zu haben.”²³⁴, was für Beuys das Wichtigste für den Menschen überhaupt war.

Die dritte Tafel, Tafel C, zeigt lediglich ein grafisches Zeichen, nämlich das Wirbelzeichen, welches als grundsätzliches Zeichen für die Evolution gilt. Tafel D²³⁵ hebt sich von den vorangehenden Tafeln durch die unerwartete Fülle von grafischen und schriftlichen Notationen. Am oberen Bildrand sind die Worte „Freier demokratischer Sozialismus“ zu lesen. In der linken unteren Tafelhälfte ballen sich mathematische Gleichungen, geometrische Zeichnungen und ein Diagramm, inhaltlich gefüllt mit diversen Begriffen. Der Diskussionsgegenstand dieser Notate sind Ressourcen und Erdkräfte. Die Schlagworte sind kreisförmig um eine Kreisdiagramm angeordnet, inmitten eines an einen Wasserfall erinnernden Wellenliniengefüges. Der untere Abschluss dieses Flusses mündet in die Worte „menschliche Wärme“.

An den Inhalten dieser Tafeln wird Beuys’ Verbundenheit mit natürlichen, fließenden Prozessen deutlich. Neben ihrer Funktion quasi als Zusammenfassung der Documenta-Inhalte liegt sehr viel der persönlichen Empfindungskraft des Künstlers darin. Die Schrift dient dabei als Assoziationsbrücke zwischen den einzelnen Inhalten.

Auf den durchnummerierten Wandtafeln tauchen insgesamt immer wieder grundlegende Themenkomplexe aus dem theoretischen Gedankengut von Joseph Beuys auf, wie beispielsweise der Kapitalbegriff, der in Gleichungen in verschiedene Bezüge gesetzt wird. So kann man auf Tafel 4 die Worte „Kapital = Fähigkeit“ lesen, auf Tafel 18 stößt der Betrachter auf die Gleichung „Kunst = Kapital“ und auf Tafel 33²³⁶ auf „erweiterter Kunstbegriff = Kapital“. Die erste

²³² Krämer, a.a.O., s. 192.

²³³ Vgl. Abb. 18 b.

²³⁴ Ebd., S. 193.

²³⁵ Vgl. Abb. 18 c.

²³⁶ Vgl. Abb. 18 f.

Tafel beinhaltet eine allgemeine Aussage, nach welcher das Kapital eines jeden Wesens seine Fähigkeit ist – wozu auch immer. In der zweiten Tafel wird die Aussage schon deutlicher, Beuys ersetzt die „Fähigkeit“ durch „Kunst“, was für ihn gleichbedeutend ist. Jede Fähigkeit ist Kunst, die Kunst ist das Leben. Der Kunstbegriff wird hiermit erweitert auf den Bereich der menschlichen Sinne, der menschlichen Kreativität überhaupt. In der Aussage „erweiterter Kunstbegriff = Kapital“ schließlich wird explizit ausgesagt, dass das Kapital des Menschen seine natürlichen Anlagen sowie das sinnliche Vermögen sind.

Unter die Worte „erweiterter Kunstbegriff = Kapital“ schrieb Beuys nachträglich in Spiegelschrift den Buchstabenkomplex „PAN XXX ttt“. Dahinter verbirgt sich ein internationaler Morsecode für den Notruf bei Schiff- und Luftfahrt. Der Künstler wollte diesen Code ausdrücklich von seinem akustischen Sinn her verstanden wissen, wobei er sich an seine Kriegszeit erinnerte: „[...] im Kode hört man das: da da dada da dadada..., so hört sich das an. Das muß man vom Morsezeichen her, vom akustischen Sinn her verstehen [...] Ein Notrufsignal. Das kommt vom Krieg her, weil ich das selber dauernd gebrauchen mußte, immer, wenn was passiert war. Ich war ja bei der Luftwaffe.“²³⁷

Mario Kramer verweist an dieser Stelle auf eine Zeichnung mit dem Titel „PAN XXX ttt“ von 1967. Beuys übermalte bei dieser Arbeit ein Blatt Papier dicht mit grauer Ölfarbe, wobei er nur ein kleines Feld in Form einer Sprechblase frei ließ, welches den Morsecode trug. Besonders an den Rändern wirkt die Ölfarbe bei diesem Werk filzähnlich. Der akustische Aspekt wird hier durch die Sprechblase ganz klar evoziert. Neben persönlichen Kriegserlebnissen umfassender Natur scheint hier der Flugzeugabsturz eine Rolle zu spielen, den Beuys überlebte und den er selbst später als eines seiner Schlüsselerlebnisse zitierte. In einem Interview mit Georg Jappe berichtete er von seiner Rettung durch Tataren, deren Hütten und Filzzelte ebenso wie der penetrante Geruch nach Milch und Quark bleibenden Eindruck bei ihm hinterlassen hätten, was sich später in seiner Vorliebe für die künstlerische Arbeit mit Fett und Filz manifestierte.²³⁸ Aber dies nur am Rande. Festzustellen bleibt die große Bandbreite an Eindrücken und Sinneswahrnehmungen, die Joseph Beuys dem Betrachter offeriert und die er nur verstehen kann, indem er sich in die Befindlichkeiten des Künstlers einfühlt. Sehen, Hören, Fühlen, Riechen, Schmecken, Ratio und Emotion, Erinnerung und Realität – in den sechs Buchstaben des Morsecodes werden bei näherem Hinsehen sämtliche Möglichkeiten menschlicher Natur angesprochen. Das menschliche Dasein wird in seiner ganzen Ausformung beansprucht und demonstriert.

²³⁷ Ebd., S. 33.

²³⁸ Interview vom 27.09.76 mit Joseph Beuys über seine Schlüsselerlebnisse, in: Jappe, Georg, Beuys packen. Dokumente 1968-1996, Regensburg 1996, S. 206-220.

Joseph Beuys suchte dem Betrachter hier in Theorie und Praxis eines erweiterten Kunstbegriffes deutlich zu machen, dass Kunst nicht eine Sache einiger weniger Kenner sein und auch nicht im kulturellen Freiraum existieren sollte. Vielmehr plädierte er für einen Kunstbegriff, der letztendlich übergreifende sozialgesellschaftliche Gebäude wie den Staats- oder den Wirtschaftsbegriff prägen muss, wie er in einem Gespräch mit Martin Kunz selbst erklärte.²³⁹ Seiner Meinung nach haben gerade die Naturwissenschaften die Kunst dringend nötig, um etwas für den Menschen zu entwickeln.

Der Mensch und Künstler Joseph Beuys kann als Antwort der Probleme der westeuropäischen Zivilisation nach 1945 gelten. Er verkörpert die ganze Bandbreite des Reisenden, des in ständigen Zwischenzuständen Befindlichen und damit quasi das Allumfassende, die Kleinhaftigkeit unseres Daseins in Verbindung mit dem Eingebundensein in ein unendlich großes System. Innerhalb der Möglichkeiten seines umschreibenden Ausdrucks suchte Beuys Gesetzmäßigkeiten zu entwickeln in der Hoffnung, dass die Empfänger um ihn herum diese erlernen um neue Gesetzmäßigkeiten aufzustellen. Die Schrift war ihm dabei primäres Ausdrucksmittel zum einen für die verbale Niederlegung des eigenen Gedankenguts und zum anderen, um den Betrachter zu erreichen, zum Denken anzuregen, zu integrieren.

Den Kern Beuysschen Denkens und Wirkens haben Götz Adriani, Winfried Konnertz und Karin Thomas in folgenden Sätze aus dem Vorwort ihrer Beuys-Biografie in wenigen Worten – meines Erachtens sehr gelungen – zusammengefasst: „Beuys sucht in seinem Leben und Werk die Wiederherstellung der verlorengegangenen Einheit von Natur und Geist, von Kosmos und Intellekt und setzt dem zweckdeterministischen Rationalismus ein Denken entgegen, das archetypische, mythische und magisch-religiöse Zusammenhänge mit einbezieht. Der zentrale Bezugspunkt in allen seinen Materialisationen und Handlungen ist ein permanentes, erkenntnistheoretisches Fortschreiten zum Menschentum und zu den für ihn als gültig erfahrenen Individualkategorien.“²⁴⁰

4. Concept Art - Kunst als Idee und Vorstellung

Die in den sechziger Jahren sich entwickelnde Konzeptuelle Kunst oder „Concept Art“ erfolgte in teilweiser Nachfolge der intellektuellen Vorgaben des Fluxus. Starke Einflüsse gingen auch von den Ideen von Minimal Art und Land Art aus, zeitgenössischen Richtungen, die durch eine stark reduzierte, elementare Formensprache zu charakterisieren sind. So zeichnete sich die Concept Art unter

²³⁹ Vgl. Joseph Beuys: Spuren in Italien. Ausst.kat. Luzern 1979, o.S.

²⁴⁰ Adriani, Götz/Konnertz, Winfried/Thomas, Karin, Joseph Beuys. Leben und Werk, erw. u. gestraffte Neuaufl., Köln 1981, S. 6.

anderem dadurch aus, dass bei größtmöglicher Schlichtheit der Mittel die Aussagen und die sie umgebenden Beziehungsgeflechte von großer Komplexität waren. Sie definierte sich allerdings nicht etwa über Formen oder Materialien, sondern rein über Ideen und Vorstellungen. Robert Morgan bezeichnete den Begriff „Conceptual Art“ sogar als eventuell notwendige contra-formalistische Position.²⁴¹

Die Concept Art wurde als eine Bewegung der Kunst-Avantgarde zwar erstmals 1967 erwähnt, im Grunde tauchte konzeptuelle Kunst aber bereits an früheren Punkten des Jahrhunderts auf. Auf der Ebene von Konzeption und Ausführung kann in diesem Rahmen der Konstruktivist László Moholy-Nagy als ein Vorläufer genannt werden. Als noch früheres Beispiel erwähnte Apollinaire im selben Zusammenhang den Kubismus als eine Malerei, die bestrebt sei, „neue Ganzheiten zu malen mit Elementen, die nicht aus der sichtbaren Wirklichkeit, sondern aus der konzeptuellen Wirklichkeit stammen.“²⁴² Juan Gris selbst sprach, von Kompositionsgesetzen zu seinen Bildfindungen gelangend, von einer „Mathematik des Malers“²⁴³.

Noch weiter in die Geschichte zurückgehend zitiert Ulrich Tragatschnig²⁴⁴ das manieristische Concetto, das als vorgefertigtes Konzept erstmals vom Werk getrennt wurde. Er lehnt sich dabei an Evelyn Weiss an, die in ihrem Essay „Vom Concetto zum Concept“ bereits 1970 schrieb: In dem Maß, in dem das Konzept dem ausgeführten Werk gleichgestellt wurde, „wird das vollendete Werk als Spitze des Schaffensprozesses negiert, der Prozeß selbst wird als relevant empfunden.“²⁴⁵ Erwin Panofsky stellte in diesem Zusammenhang eine seit Vasari stärker werdende Konzeptualisierung des Werkbegriffs fest, deren Voraussetzungen seiner Ansicht nach zurückverfolgbar sind bis Plotin.²⁴⁶

Als jüngster direkter Vorläufer fällt die eingangs bereits erwähnte Land Art ins Gewicht, bei der die bloße Dokumentation eines Werks im Kunstkontext die Anwesenheit eines haptisch fassbaren Kunstobjekts erübrigt. Als ein weiterer unmittelbarer enger Vorläufer verdient der Minimalismus Erwähnung, der als künstlerisches Reduktionsverfahren das Wesentliche der Objekte fokussierte und damit den Dematerialisierungstendenzen der Concept Art die Tür öffnete. Lóránd Hegyi erklärte als Merkmale des Minimalismus die Delegation der Werksausführung, die „Ablehnung aller selbstdarstellerischen expressiv-

²⁴¹ Vgl. Morgan, Robert Coolidge, Idea, Concept, System. In: Arts Magazine, Bd. 64, Nr. 1, 1989, S. 61- 65.

²⁴² Zit. nach Düchting, Hajo (Hrsg.), Apollinaire zur Kunst. Texte und Kritiken 1905- 1918, Köln 1989, S. 187.

²⁴³ Zit. nach Kahnweiler, a.a.O.

²⁴⁴ Vgl. Tragatschnig, Ulrich, a.a.O.

²⁴⁵ Weiss, Evelyn, Vom Concetto zum Concept. In: Die Kunst und das schöne Heim, 82. Jg./1970, S. 608-611, S. 609.

²⁴⁶ Vgl. Panofsky, Erwin, Idea. 2., verb. Aufl. Berlin 1960.

narrativen, erzählerischen Momente“ und die „radikale Eliminierung der Anwesenheit persönlicher, subjektiv-emotioneller Inhalte“.²⁴⁷ Darüber hinaus ist in diesem Rahmen die Happening-Kunst zu erwähnen, die in der forcierten Teilnahme des Rezipienten an der Werksaufführung und der damit einhergehenden Notwendigkeit, das Konzept des Künstlers zu kennen, inhaltlich wesentliche Punkte vorwegnahm.

Die Concept Art verstand sich selbst als eine Aktionskunst, die ein Konzept oder eine Partitur hatte. Die konzeptuellen Kunstwerke fungierten als Thematisierungen der Existenz von Kunst. Der Plan zu und die Entscheidung für ein Kunstwerk geschah vorab, die Ausführung erfolgte dann mechanisch. Der wichtigste Teil eines Werks war also die Idee dazu, das dahinter stehende Konzept. Neben Joseph Kosuth, der im folgenden Kapitel noch vorgestellt wird, sind weitere Beispiele Hanne Darboven oder Lawrence Weiner, die dem Rezipienten einen Satz vorsetzten, der auf reiner Vorstellungskraft basierte und eine solche Vorstellungskraft wiederum evozierte. Diese Ansätze wären ohne die hoch entwickelte Intellektualität des Fluxus vermutlich nicht möglich gewesen.

Die äußere Form der Kunstwerke konnte dabei jeder denkbaren Art sein, eine besondere Rolle aber spielte die Sprache als solche. Tony Godfrey nennt vier zentrale Formen, die ein Werk der Concept Art definieren: Das ‚Readymade‘, die ‚Intervention‘ (das Versetzen eines Dings in einen unerwarteten Kontext), die ‚Documentation‘ (die ausschließliche Präsentation eines Werks, Konzepts oder einer Aktion durch das Zeigen von Notizen, Fotografien o.ä.) und die ‚Words‘ (die Präsentation eines Konzepts durch Worte).²⁴⁸

Die Vertreter der Concept Art stellten aus einer inneren Notwendigkeit heraus Fragen, die zuvor jahrelang verschwiegen worden waren. Zentral war dabei immer die Frage danach, was Kunst ist. Damit verbunden stellten sich weitere Fragen nach den Werten der Gesellschaft bzw. der Kultur oder nach dem eigentlichen Wert der Museen, welche den Stellenwert von Kirchen oder Tempeln eingenommen hatten und die Kunstwerke zu sakralen Gegenständen machten. So entstanden dann Werke wie etwa die „Ausstellung“ von Seth Siegelaub, der dieselbe durch einen Kalender ersetzte, dessen Seiten er zuvor je einem Künstler zur Verfügung gestellt hatte. Indem der Ausstellungskatalog so die Ausstellung substituierte, fungierte er als visuelles Minimum nur noch als Anhaltspunkt des Vorzustellenden.²⁴⁹

²⁴⁷ Hegyi, Lóránd, Europa und Amerika – Aus der Perspektive eines Sammlers. In: Fuchs, Rainer u.a. (Hgg.), Die Sammlung Marzona. Arte Povera, Minimal Art, Concept Art, Land Art, Ausst.kat. Wien 1995.

²⁴⁸ Godfrey, a.a.O., S. 7.

²⁴⁹ Vgl. hierzu Harten, Jürgen, Maxi-Konzeption, mini-concept. In: Kunstjahrbuch, 1970 1., S. 136-146, S. 137.

Ein weiteres zentrales Anliegen war die Frage nach der Institutionalisierung von Kunst, die Frage danach, ob Kunst dadurch zur Kunst wird, dass sie im Museum hängt oder aber, ob ein Museum dadurch zum Museum wird, dass in ihm Kunstwerke hängen. In diesen Denkansätzen klingen die Ansätze René Magrittes durch, der ja bereits für die Fluxer eine entscheidende Rolle spielte. Eine weitere Parallele findet sich bei den italienischen Futuristen, die Opernhäuser und Museen zerstören wollten mit dem Ziel, in der Verweigerung gegenüber den Vereinnahmungsmechanismen des Systems die Erscheinungsformen der Kunst neu zu überdenken.

In Analogie zum Dadaismus war die Concept Art ein halbes Jahrhundert später geprägt von einer mit einem gesellschaftlichen Umbruch einhergehenden Wendung gegen alles Traditionelle. Viele künstlerische Bewegungen nach dem Zweiten Weltkrieg wie das Informel oder der Abstrakte Expressionismus waren einem psychisch geprägten Nachholbedürfnis sowie einem Befreiungswunsch entsprungen und zeichneten sich daher durch eine gewisse Unmittelbarkeit aus, die sich recht schnell verbrauchte. So kann die Concept Art als eine Art Gegenbewegung etwa zur künstlerischen Verinnerlichung des Tachismus oder zur heftigen Gestik des amerikanischen Abstrakten Expressionismus betrachtet werden.

Besonders in Großbritannien und den USA kann man darüber hinaus eine Art Gegenreaktion auf die objektbezogene Pop-Art feststellen, die die Kunst an eine Alltagsästhetik koppelte. Die Sechziger Jahre waren eine Zeit des schnellen Bildes. Der Hedonismus ihrer Zeitgenossen manifestierte sich in Pop Art und Flower Power. Eine der wichtigsten Künstlergruppen in den späten sechziger Jahren, „Art & Language“²⁵⁰, charakterisierte die Concept Art nach Tony Godfrey als einen „nervösen Breakdown der Moderne“, basierend auf das Ins-Wanken-Geraten der gewohnten Werte wie Freunde und Familie.²⁵¹ In einer Zeit, als Form und Stil maßgebende Größen waren und der Formalismus mit dem Focus auf Dinge keine Erklärung zum Leben in dieser schnelllebigen Zeit gab, sei die Concept Art nach Godfrey als gewalttätige Gegenreaktion auf die modernen Fortschritte und gegen das Kunstwerk als Ausdruck der Warenwelt, sozusagen als neues Warenobjekt, entstanden. Die Wirklichkeit sollte nicht interpretiert, sondern bezeichnet werden, womit nicht mehr und nicht weniger als die so bezeichnete Wirklichkeit gemeint war. Dabei reagierten die Werke jedem Deutungsversuch gegenüber ablehnend. Sie beanspruchten, der Form nach für sich zu sprechen, so dass jeder Interpret sich verdächtig machte, Neben- oder Gegenkonzepte zu entwickeln.

²⁵⁰ Das gleichnamige Magazin wurde 1969 herausgegeben von Terry Atkinson, Davis Bainbridge, Michael Baldwin und Harold Hurrell. Ziel der Gruppe war das Formalisieren einer Diskussionsgruppe als Kunstproduzenten, wobei nicht die Sprache über Kunst angedacht war, sondern die Sprache als Kunst.

²⁵¹ Vgl. Godfrey, Tony, *Conceptual Art*. London 1998.

Zum Verständnis der gegenläufigen Entwicklung der Concept Art in dieser Zeit ist ein Seitenblick auf die politischen und sozialen Verhältnisse sinnvoll, welche die Hinwendung zu philosophischem Gedankengut bei gleichzeitiger Abkehr vom tradierten Kunstbild provozierten: Da war zunächst der Vietnamkrieg mit seinen immensen Auswirkungen auf die politischen, sozialen und gesellschaftlichen Verhältnisse in Amerika. Eine Folge davon war die bewusste Lösung intellektueller Gruppierungen von Regierung und Gesellschaft. Das Verblasen des Wirtschaftswachstums, der Konsumgläubigkeit und die Faszination neuer, weltumspannender Medien, ganz im Zeichen der fünfziger Jahre, standen im Schatten dieser ideologischen Konfrontation. Zu dieser Zeit engagierten sich sehr viele Künstler politisch. Beherrschende Themen waren unter anderem die einzelmenschliche Autonomie, die Bewusstmachung gesellschaftlicher Mechanismen oder die Verweigerung der unkontrollierten Verfügbarkeit. Die Folge hieraus war nun wieder eine Auseinandersetzung mit linguistischen und philosophischen Theorien.

Tony Godfrey geht so weit, die Concept Art als „Symptom und Diagnose“ für den Höhepunkt dieser politischen und kulturellen Krise im Jahr 1968 zu bezeichnen.²⁵² Er erwähnt in diesem Zusammenhang auch die „Language Wars“ von Vietnam, in deren Zuge sich durch die äußere Situation bedingte Sonderformen der Sprache entwickelten. Ein Beispiel hierfür sind die Euphemismen wie z.B. „Acute environmental reaction“ für „Shell shock“ (Kriegsneurose), „Terminate with extreme prejudice“ für „Kill“ (Töten) oder „Fragging“ für „Murdering unpopular officers“ (Das Ermorden unbeliebter Offiziere). In den Nachrichtenübertragungen wurde daneben verstärkt mit militärsprachlichen Akronymen (NVA, DMZ, ARVN etc.) operiert, wie sie bereits auf den oben angeführten Schiefertafeln bei Joseph Beuys auftauchten. Zur eigenen Kunstform wurde die Vorliebe der durchschnittlich 19-Jährigen Soldaten, auf Helme und Jacken ihre Kriegsnamen (etwa „Mickey’s Monk“, „Avenger V“), Fantasien („Born to lose“, „Born to kill“) oder sonstigen Sprüche (wie „Hell sucks“).

Das Trauma von Vietnam beeinflusste die Kunstformen des späteren 20. Jahrhunderts in einigen Punkten. Daniel Buren sagte einmal: „Every act is political and, whether is conscious of it or not, the presentation of one’s work is no exception. Any production, any work of art is social, has a political significance. We are obliged to pass over the sociological aspect of the proposition before us due to lack of space and considerations of priority among the question to be analysed.“²⁵³

Weitere Einflüsse, die dazu beitrugen, dass die Kunst sich gegen die Zeit richtete, waren die allgemein herrschende Ignoranz gegenüber der Natur und die damit einhergehende zunehmende Umweltverschmutzung. Durch den populären

²⁵² Ebd., S. 188.

²⁵³ Ebd., S. 209.

Drogengebrauch und das gleichsam religiöse Gewicht, das dieser auf die Wahrnehmung der Umwelt und der natürlichen Vorgänge legte, wurde diese Haltung noch verstärkt.

Während also die Pop Art eine Widerspiegelung der Rock-Beat-Kultur verkörperte, stand die Concept Art auf einem utopisch-puritanischen, moralischen Standpunkt, wie es Dan Graham formulierte.²⁵⁴

Die Nähe zur Neuen Linken war besonders ausgeprägt bei den Mitgliedern von „Art & Language“, die sich bewusst gegen die Minimal Art als einen desillusionistischen, existenziellen Intellektualismus europäischer Prägung abhoben. Während in Europa der Sozial-Romantizismus selbst 1968 noch zu finden war, setzten sich in den USA viele Künstler sehr reduziert und nüchtern mit Linguisten wie Wittgenstein oder Chomsky auseinander. Ähnlich wie die Fluxus-Bewegung öffneten sie die Moderne Kunst für andere Gattungen wie Philosophie, Linguistik, Sozialwissenschaft oder die Kultur im Allgemeinen. In enger Beziehung zu den russischen Poeten und Malern der zwanziger Jahre wie Velimin Khlebnikow oder Victor Shklovsky fand dabei eine Wendung von einem visuellen zu einem linguistischen Formalismus statt.

Joseph Kosuth beispielsweise bekämpfte durch die Verwendung von Sprache laut Morgan die visuelle Stimulation, wie sie beispielsweise im Colorfield Painting auftrat „as an end in itself“²⁵⁵. Er brachte in diesem Zuge die Idee einer produktiven geistigen Freiheit hervor, die Regeln und Systeme hervorruft, welche sich in der Sprache äußern. Die oben genannten Linguisten gaben – frei vom Literarisch-Spekulativen der tradierten Betrachtungsweise und offen für das Phänomenologische – die Basisbedingungen für diese neue Analyse der Kunst und ihrer Daseinsbedingungen ab.

Angestrebt war eine neue Ebene der Kunstwahrnehmung, eine offene Kunst, die zur Diskussion anregte. An der Düsseldorfer Akademie als Wiege der europäischen Concept Art diskutierte man über eine freie, demokratische Kunst ohne Hierarchisierungen, die letztendlich mitverantwortlich war für den Pluralismus der Postmoderne. Programmatisch war die Verweigerung einer Handschrift und damit eines Geniekultes. Die Kunst empfand sich als reiner Informationsträger. In der gleichzeitigen Entwicklung von Informatik und Kommunikationstheorien wurde die Kunst zum Medium, zum Infospeicher. Der Rezipient wurde dabei zum Transformator, die Kunst erschloss sich ihm nur, indem er sich ihr bemüht annäherte.

Eine kaum zu hoch einschätzbare Bedeutung fiel für die Concept-Künstler, wie bereits für die Fluxer, Marcel Duchamp zu. Die Künstler waren fasziniert von

²⁵⁴ Vgl. Concept Art, Minimal Art, Arte Povera, Land Art. A.a.O.

²⁵⁵ Morgan, a.a.O., S. 63.

seinem Einbringen von Wortspielen in den Kunstkontext. Die Duchampschen Worträtsel nahmen den Werken das Definierbare, Benennbare und erlaubten ihnen, sich der schnellen Interpretation zu entziehen, wodurch sie Vielschichtigkeit erlangten, wie am Beispiel der Mona Lisa an anderer Stelle ausgeführt. Gleichwohl war der Unterschied zu früheren Intentionen, etwa auch zu den Gedanken Duchamps, das Hinterfragen aller Dinge. Stellte Marcel Duchamp mit seinem Bild „L.H.O.O.Q.“ fest: „Das ist ein Porträt der Mona Lisa“, so wäre die Frage der Concept-Künstler an derselben Stelle gewesen: „Wer war diese Mona Lisa?“

Ein weiterer Aspekt, in dem er den Concept-Künstlern zum Vorbild gereichte, war sein frühes Einbringen von vorgefundenen, anonym gefertigten „Objets trouvés“ in seine Kunst. Und schließlich wurde bereits von ihm die Frage nach der Funktion der Kunst gestellt. In seiner jahrelangen Verweigerung gegenüber der Kunstproduktion beispielsweise, als er nur Schach spielte und der Kunst lediglich seine Gedanken zur Verfügung stellte, legte er bereits einen Grundstein für die Intentionen der Concept Art.

Unter anderen Joseph Kosuth verstand die Concept Art als wesentliche Fortsetzung der analytischen Arbeiten der Kubisten und Duchamps. Der revolutionäre Anfang der neuen Kunst lag seiner Meinung nach im Umgang der Künstler mit der Kunst und in diesem Verhalten sah er grundlegenden Konzept-Charakter. „Diese Conceptual Art ist mithin eine Untersuchung, vorgenommen von Künstlern, die verstehen, daß künstlerische Tätigkeit nicht allein auf die Artikulation von Kunstaussagen beschränkt ist, sondern darüber hinaus in der Untersuchung sämtlicher (Kunst-) Aussagen und in deren Erörterung im Begriffsrahmen des allgemeinen Ausdrucks ‚Kunst‘ besteht.“²⁵⁶ Man könnte somit die Concept Art als eine Konsequenz bezeichnen aus den Bemühungen von Künstlern wie Cézanne, Braque, Picasso oder Duchamp, Zeichen für Gegenstände zu finden, die den Bedingungen der Wahrnehmung und der Darstellungsmittel entsprechen sollten.

So gelangten die Vertreter dieser Bewegung zu Formulierungen, die nur durch das Medium der Sprache möglich waren. Künstler wie Robert Barry erklärten die Sprache gar als die einzige Möglichkeit, ihre Kunstwerke zu erfahren.²⁵⁷ Mit Sol LeWitt, dem theoretischen Begründer der Concept Art, gesprochen: „Die Idee wird zu einer Maschine, die die Kunst macht.“²⁵⁸ Solche Ideen mussten dabei nicht zwangsläufig physisch verwirklicht werden, die Idee allein konnte bereits als Kunstwerk gelten. In der Verwendung von „Wörtern wie Malerei oder

²⁵⁶ Maenz, Paul/De Vries, Gerd, Art & Language. Texte zum Phänomen Kunst und Sprache, Köln 1972, S. 105.

²⁵⁷ Vgl. ebd., S. 21 ff.

²⁵⁸ LeWitt, Sol, Sätze über die konzeptuelle Kunst. Ebd., S. 51-54, S. 54.

Skulptur“ bezeichneten sie nach Ansicht der Concept-Künstler eine „ganze Tradition und beinhalteten eine konsequente Anerkennung dieser Tradition“. ²⁵⁹

Nach Sol LeWitt lässt sich ein Kunstwerk also im Sinne der Concept Art als eine Verbindung zwischen dem Geist des Künstlers und dem des Betrachters verstehen, wobei nicht ausgeschlossen werden kann, dass es den Betrachter eventuell nie erreicht oder aber den Geist des Künstlers nie verlässt. Die Worte des Künstlers jedenfalls sind in der Lage, eine Ideenkette auszulösen, wenn beide, Künstler und Betrachter, die gleiche Konzeption teilen. Da keine Form der Natur einer anderen überlegen ist, steht es dem Künstler frei, jede gleichwertig zu benutzen, also von (geschriebenen oder gesprochenen) Wörtern bis hin zu physisch Vorhandenem. Mit Sol LeWitt: „Wenn Worte benutzt werden und sie aus Ideen über Kunst hervorgehen, dann sind sie Kunst und nicht Literatur; Zahlen sind nicht Mathematik... Alle Ideen sind Kunst, wenn sie sich auf Kunst beziehen und innerhalb der Übereinkünfte der Kunst liegen.“²⁶⁰ Oder, wie Ludwig Wittgenstein es ausdrückte: „Die Bedeutung liegt im Gebrauch.“²⁶¹

Demnach waren den Vertretern der Concept Art alle Ideen Kunst, wenn sie sich auf Kunst bezogen und innerhalb der Konvention von Kunst lagen. An dieser Stelle lässt sich die enge Verbindung zum Dada deutlich spüren. Bei den Concept-Künstlern herrschte die Vorstellung einer subjektiven Kunstauffassung vor, bei der der Künstler nicht zwangsläufig seine eigene Kunst verstehen musste, da seine Auffassung weder besser noch schlechter war als die von anderen. Der Prozess der Kunstentstehung verlief mechanisch. Der Künstler sollte gar nicht in ihn eingreifen, sondern ihm seinen eigenen Verlauf lassen.

LeWitt, selbst kein schaffender Künstler, koppelte demnach die Ausführung des Kunstwerks von seiner Idee ab und nannte dies Konzeptuelle Kunst. Sein immenser Einfluss auf die Gedanken und die künstlerische Entwicklung wurde von sämtlichen, der Concept Art zuzurechnenden Künstler, anerkannt. ²⁶²

Abschließend sei festgestellt, dass der Begriff der Concept Art nicht wirklich dazu dienen kann, eine Stilrichtung in der Kunst zu beschreiben. Vielmehr bezeichnet er, wie Albert Schug es ausdrückt, eine „Tendenz der Kunst nach 1960, sich mit ihren eigenen Voraussetzungen zu befassen“²⁶³. Die Concept Art reflektierte dabei stark auf das moderne, von der Computertechnik beeinflusste Den-

²⁵⁹ Vgl. ebd. S. 51.

²⁶⁰ LeWitt, Sol, in: Konzeption-Conception, Ausst.kat. Schloss Morsbroich, Leverkusen 1996, S. 16.

²⁶¹ Zit. nach ebd., S. 56.

²⁶² LeWitt manifestierte seine Definition der künstlerischen Idee als das Endprodukt des künstlerischen Prozess 1967 in seinen „Paragraphen über konzeptuelle Kunst“ sowie seinen „Sätzen über konzeptuelle Kunst“, die 1969 in der ersten Ausgabe der Zeitschrift „Art & Language“ erschienen. Die „Sätze über konzeptuelle Kunst“ finden sich abgedruckt in: Concept Art, Minimal Art, Arte Povera, Land Art. A.a.O., S. 51 ff.

²⁶³ Schug, Albert, die Kunst unseres Jahrhunderts, Köln o.J., S. 269.

ken. Albert Schug vergleicht die Bewegung denn auch treffend mit einem Computerprogramm: „Nicht die sichtbare Maschine und auch nicht die ausgerechneten Ergebnisse, sondern die innere mentale Struktur, die jederzeit nach Belieben mit Variablen ausgestattet werden kann, wenn dies im Interesse der Kunst liegt, macht das Konzeptuelle aus.“²⁶⁴

Die grundlegende Kritik an der Sprache als zentraler Punkt der Concept Art prägte bereits den Dadaismus und fand seine Weiterführung zunächst im Surrealismus, wenn auch in anderer und weniger ernsthafter Form. Im Zusammenhang mit den Readymades kann man vor dem oben angeführten Duchamp schon die kubistischen „Papiers collés“ nennen, die in Form von geklebten Realmaterialien einen Realitätsbezug herstellten. Der Kubismus war für die Concept Art auch in weiteren Punkten von Bedeutung. Neben der erwähnten Einbindung von Alltagsgegenständen als Präfiguration der Readymades fand hier bereits ein Verschmelzen von Kunst und Leben statt, indem Teile des Alltags Einzug hielten in die Hermetik des Ateliers. Ein weiterer Punkt, in dem den späteren Entwicklungen vorgegriffen wurde, war die Frage der Repräsentation, die Frage danach, „wie wir wissen können, was wir wissen“²⁶⁵. Und schließlich stellten bereits die Kubisten Werke her, die sich durch das Nichterfüllen der Betrachter-Erwartung auszeichneten.

Die Concept Art verstand sich als eine „Kunst, die nach dem Wesen der Kunst fragt“²⁶⁶. Sie fragte nach den Bedingungen, der morphologischen Beschaffenheit, dem Kontext von Kunstwerken. Thematisiert wurde dabei in Anlehnung an Duchamp und Dada explizit die physische Seite des Kunstobjekts. Die sich daraus ergebende Entmaterialisierung von diesem führte schließlich zu (verbalen) Mitteilungen von Ideen über Kunst, die sich wiederum als Kunst manifestierten.

4.1. Fragen und Antworten der Concept Art – Joseph Kosuth, Giulio Paolini, John Baldessari, Hans Haacke

Es ist angesichts der großen Varietät konzeptueller Werke nicht einfach, allgemein gültige Kriterien anzulegen. Außer der sich selbst so bezeichnenden „Konzeptkunst-Gruppe“²⁶⁷ „Art & Language“ gab es im Rahmen der Concept Art keinerlei Künstlergruppierungen. Dennoch möchte ich an dieser Stelle summa-

²⁶⁴ Ebd.

²⁶⁵ Godfrey, a.a.O., S. 24.

²⁶⁶ Concept Art, Minimal Art, Arte Povera, Land Art. Sammlung Marzona, Ausst.kat. Bielefeld 1990, S. 63.

²⁶⁷ Vgl. Dreher, Thomas, Konzeptuelle Kunst in Amerika und England zwischen 1963 und 1976. Diss. Frankfurt/Main 1992, S. 13 ff.

risch zwei Autoren erwähnen, die einige Aspekte zur allgemeinen Darstellung der in ihrer Varietät beinahe unfassbaren konzeptuellen Kunst anführten.

Donald Brook gab folgende vier richtungsweisende Punkte an:²⁶⁸

1. Aus der Favorisierung des konzeptuellen Werksaspekts (vs. den perzeptuellen etwa der Op-Art) ergeben sich Verwandtschaften zu den Paradigmen der Literatur.
2. Das physikalische Kunstobjekt ist zu Gunsten der dahinterstehenden Idee zu vernachlässigen.
3. Der an die Kunst gestellte Innovationsanspruch lässt die konzeptuelle Seite ins Blickfeld treten.
4. ist die Metasprachlichkeit von Kunst zu beachten.

Thomas Dreher ergänzte diese Aufstellung durch drei weitere Stichworte:²⁶⁹

1. Der Verzicht auf Expression und künstlerisches Handwerk.
2. Die Kombination kunstexterner Präsentationsformen.
3. Die Planung, der die Realisierung möglichst strikt folgt.

Vor dem skizzenhaften Hintergrund dieser Definitionsversuche werden im Folgenden einige Ton angehende Vertreter der Concept Art vorgestellt. Hierbei ist aus gegebenem Grund ausdrücklich nicht eine umfassende Interpretation, sondern eher ein schlaglichtartiger Einblick in einige praktische Möglichkeiten dieser Kunstform zu erwarten mit dem Ziel, die Ergebnisse des vorangegangenen Kapitels zu veranschaulichen.

Joseph Kosuth nahm innerhalb der Concept Art eine Sonderstellung ein. Seine Arbeiten gründeten im Minimalismus und den Theorien der US-Abstrakten um Giulio Paolini. Ein Beispiel für die konzeptuellen Arbeiten Joseph Kosuths ist der Fototext „Missing“²⁷⁰. Der Künstler präsentierte hier den Wörterbuchauszug des Wortes „Missing“ in übergroßer Kopie. Seiner Ansicht nach war der Künstler, der ein Werk schaffen wollte, gezwungen, sich mit der dahinterstehenden Theorie und Logik zu befassen. Die Kopie trat hier also nicht wirklich als Kunstwerk auf, sondern die Kunst war sozusagen eine Vorstellung der Vorstellung. Ein weggeworfenes Werk barg somit die Möglichkeit des Neuerschaffens durch die Kenntnis der Form seiner Präsentation, nicht etwa der Kunst, in sich.

Die Kunst wurde also zur Tautologie in Gemeinsamkeit mit der Mathematik oder der Logik: Indem Kunst und Idee oder Vorstellung gleichzusetzen waren, konnten beide als Kunst eingeschätzt werden, ohne dass man aus dem Kontext

²⁶⁸ Vgl. Brook, Donald, Toward a Definition of Conceptual Art. In: Leonardo, Bd. 5, 1972, S. 49- 50.

²⁶⁹ Vgl. Dreher, Thomas, a.a.O.

²⁷⁰ Vgl. Abb. 20.

derselben hätte herausgehen müssen. So waren Duchamps Readymades für Kosuth auch Tautologien, da sie sich zur Kunst erklären konnten mit der lapidaren Begründung, dass sie einfach Kunst waren. Für Kosuth konnte ein Gemälde deshalb niemals die Natur der Kunst hinterfragen, weil das Medium durch seine Ähnlichkeit mit anderen Bildern schlicht in sich trug, was Kunst war oder ist.

In ähnlicher Weise präsentierte Paolini in einer Lithografie das Wort „Infinity“ als Definition aus der Enzyklopädie. Auf den ersten Blick ähnelt das Werk inhaltlich Kosuths „Missing“. Paolini unterscheidet sich von Kosuth allerdings dadurch, dass er durch die Technik der Lithografie in Anlehnung an den Titel „Infinity“ (Unendlichkeit) eine Unlimited Edition schuf. Paolinis Werke fungierten als Erklärung eines mentalen Konzepts, wobei die Erklärung der Daseinsberechtigung der Erklärung selbst als Kunstwerk auftrat. Im Unterschied zu Kosuth, der Objekte definierte, rief Paolini sie hervor oder spielte auf sie an. Darüber hinaus machte er sich als Autor des Werks erkenntlich, was ihn als US-Künstler ganz allgemein von den Europäern unterschied.

Joseph Kosuth und Giulio Paolini arbeiteten beide gerne in Kombination aus Wörtern und ihrer visuellen Präsentation, wobei der Schwerpunkt ihrer Arbeiten immer auf dem Text lag. Von zentraler Bedeutung war bei ihrer Schriftintegration natürlich die Anonymität der Druckbuchstaben.

Interessant sind in diesem Zusammenhang auch die Werke von John Baldessari. Die Frage nach dem Künstler bzw. der Autorenschaft thematisierte er beispielsweise, indem er 14 Fotografien von diversen Künstlern abmalte, die mit der Hand jeweils auf eines ihrer Bilder deuteten. Darunter verifizierte er die Autorenschaften mit den Worten „A painting by...“.²⁷¹ Baldessari sah sich selbst dabei als Impresario oder Komponist. Die Frage nach der Autorenschaft bezog sich auf die Komposition oder das Konzept und weniger auf die Ausführung, das heißt, die eigentliche Frage bestand darin, worin sich die Kunst manifestierte: Im einzelnen Werk, im Ensemble der 14 Werke oder im zugrunde liegenden Konzept?

Diese Frage sah Hans Haacke beispielsweise für sich beantwortet, indem er seine Kunstobjekte nie isoliert, sondern immer im Zusammenhang mit einem System, sprich Abläufen bzw. Gesetzmäßigkeiten, zu sehen. G. Bussmann nennt Haackes Werke „realzeitliche Systeme“²⁷². Realzeitlich steht dabei im Gegensatz zur idealen Zeit traditioneller Kunst und bezeichnet die Offenheit, Entwicklungs- und Reaktionsfähigkeit der Arbeiten, die sich real im zeitlichen Ablauf entwickeln und verändern. Haacke selbst definierte seine Arbeit 1965 als...:

²⁷¹ Vgl. Abb. 19 a-d. Vgl. auch: Bruggen, Coosje van, John Baldessari. Ausst.kat. Los Angeles 1990, New York 1990, S. 47 ff.

²⁷² Hans Haacke. Ausst.kat. Frankfurt 1976, Vorwort (o.S.).

„...etwas Unterdeterminiertes machen, das immer anders aussieht, dessen Gestalt nicht präzise voraussagbar ist...

...etwas machen, das auf Licht- und Temperaturveränderung reagiert, das Luftbewegungen unterworfen ist, die Schwerkraft ausnutzt...

...etwas machen, das der Betrachter in die Hand nimmt, mit dem er spielt und ihm so „Leben“ verleiht...

...etwas machen, das in der Zeit lebt, den „Betrachter“ Zeit erleben lässt...

...Natürliches artikulieren.“²⁷³

Seinen Ausgang nahm auch Haacke bei den Readymades von Duchamp als radikalsten Angriff gegen den idealistisch sich verflüchtigenden Kunstbegriff sowie die idealistische Kunstrezeption.

Die sprachliche und didaktische Veräußerung trieb Haacke extrem weit. Das Schwergewicht seiner Texte lag dabei im soziologisch-politischen Themenbereich. Weite Bereiche sinnlich-emotioneller Wirkungsmöglichkeiten gab er zugunsten einer Konkretheit auf. Die Anwendbarkeit von Kunst wurde für ihn gerade durch ihre Abstraktheit erreicht. Hans Haacke berief sich damit auf Bertold Brechts Forderung, dass, um die Wirklichkeit zu treffen, etwas Künstliches aufgebaut werden müsse. Die neuen künstlerischen Mitteilungs-Möglichkeit erlaubten die Einbeziehung von Sprache ins Bild und damit einen differenzierten Einsatz von Schrift, woraus sich für Haacke der Versuch ergab, von einem materialistischen Ansatz her eine neue Basis für die Kunst zu schaffen.

Die Rolle Hans Haackes in der Kunst war die des Durchbrechers der Sparten-Einteilung, die unser Denken beherrscht. Er machte Versuche zur Wirklichkeits-Bewältigung und gleichzeitig Ansätze zu ihrer Verdrängung. Haacke war somit gleichzeitig Künstler und sich in die Gesellschaft einmischender Querdenker. In einem Interview mit Margaret Sheffield fasste er seine Intention wie folgt zusammen: : „Ich glaube, weder das gesprochene noch das geschriebene Wort erscheint jemals in neutraler Form. Worte sind nicht einfach Worte. Ausnahmslos geben typographische Entscheidungen, [...], jedem gedruckten Text ein ganz spezifisches Aussehen. Ohne eine sorgfältige Planung des Texterscheinungsbildes könnten die Jungs von der Madison Avenue niemals das Image für ein Produkt kreieren, das sie an den Mann bringen wollen. Sehen Sie sich die Tafeln mit den Zitaten prominenter Politiker und Wirtschaftsleute an. Sie hätten nicht auf Papier gedruckt und unter Glas gerahmt werden können, [...]. Sie sollten nicht [...] von der noblen Aura gerahmter Kunst umgeben sein. [...] Kurz gesagt, mein Ziel war es, Gedenktafeln zu produzieren, wie sie von der Public Relations

²⁷³ Ebd.

Abteilung eines Unternehmens hätten entworfen sein können, das ein Image [...] ausstrahlt. [...] Die Typographie ist ein wesentlicher Teil der Information.“²⁷⁴

Es lässt sich anhand dieser Beispiele feststellen, dass die in den Rahmen der Concept Art zu fassenden Werke große Gemeinsamkeiten aufweisen. Zunächst das Fehlen von Farbe. Schwarz und Weiß stehen für Anonymität und emotionale Gelöstheit, gleichzeitig für Glaubwürdigkeit und schließlich ergab sich ein Kontrast zur Buntheit der Werbung, des Kommerzes und der herrschenden Kunstrichtungen, explizit der Pop Art. In diese Intention passte auch die Verschleierung des Künstlers, die hinter dem Werk stehende Person hatte ebenso wenig Anspruch auf Einzigartigkeit wie das Werk selbst. Insofern waren die Techniken der Kopie oder der Lithografie als Methoden zur Vervielfältigung für die konzeptuellen Werke geradezu prädestiniert.

Quasi als Gegengewicht zur Anonymität hatten die Concept-Künstler einen starken Hang zur Dokumentation ihrer Werke, was On Kawara beispielsweise in seinen Datumsbildern thematisierte: Die Bilder bestehen schlicht aus einem weißen Datum, geschrieben auf schwarzem Grund. Ein weiterer zentraler Punkt war das Deutlichmachen des Kontexts, in dem das Werk gesehen werden sollte. Vom Rezipienten wurde dabei aktives Engagement gefordert. Das Vorbild war hierbei Mallarmé, der den Leser zum aktiven Lesen und dem Folgen der Worte zwang. Der Term des Todes des Autors trat dabei in den Vordergrund, der den Rezipienten maßgeblich werden ließ, indem seine Erfahrung schwerer wog als die des Autors. Die implizite potenzielle Kritik an konventionellen Meinungen und Annahmen versteht sich daraus von selbst.

Ultimatives Charakteristikum des Sprachgebrauchs war bei den Vertretern der Concept Art, dass nicht die Sprache per se Thema war, sondern verrammelt wurde gegen jedwede visuelle Erscheinungen, einschließlich ihrer eigenen. Diese auf Wörtern basierende Kunst war somit von Anfang an so viel eine Kritik an der Sprache wie am Visuellen.

John Baldessari stoppte die auf dem Wort basierende Kunst mit seiner Studenten-Aktion „Make no boring Art“, bei der Studenten ganze Wände mit dem Satz „I Will Not Make Any Boring Art“ beschrifteten.²⁷⁵ Einige Jahre später manifestierte er das Ende der konzeptuellen Sprach-Kunst mit folgenden Worten: „Unless you can prove me wrong, any artist who has ever used language has had to get more and more visual to say the same thing, to the point where it becomes all visual spectacle and the meaning is lost. They have to keep upping the ante.

²⁷⁴ Ebd.

²⁷⁵ Vgl. Bruggen, a.a.O., S. 58.

That's why I stopped using words in the work. I realized that's where it had to go, and I did not want to do that.²⁷⁶

5. Fluxus und Concept Art – Resumée

Aufgrund der großen inneren Nähe zwischen der Fluxus-Bewegung und der Concept Art wird im Anschluss an die Vorstellung der zentralen Aspekte beider Bewegungen an dieser Stelle der Versuch unternommen, im direkten Vergleich Gemeinsamkeiten und Unterschiede herauszustellen.

Die wesentliche Differenz zwischen den eng beieinander liegenden Bewegungen liegt im Umgang mit dem Konzeptuellen. In den Fluxus-Events, wie beispielsweise bei George Brecht, hatte die Wahrnehmung, das Gedächtnis, das assoziative Denken absoluten Vorrang vor dem theoretischen Konzeptionellen, welches den Werken der Concept Art grundsätzlich vorausging.

Die beiden künstlerischen Möglichkeiten zusammenfassend ist auf den Essay von Roland Scotti zu verweisen, der unter dem Titel „Die Metamorphose des Alltäglichen – Fluxus und Concept-Art“²⁷⁷ unter kritischer Betrachtung von zeitnahen Publikationen und Äußerungen zu Concept Art bzw. Fluxus ein gelungenes Resumée dieser Entwicklungen zieht.

Scotti zitiert zunächst Pierre Restany, der in seinem 1968 erschienenen „Roten Buch der pikturalen Revolution“ die „neue“ Kunst als ständige Veränderung definierte, was Scotti als „Metamorphose des Alltäglichen“ beschreibt. Als Hauptmerkmale von Fluxus und Concept Art gab Restany Objekthaftigkeit, Zeichenhaftigkeit, Mechanisierung, Multiplizierung, die totale künstlerische Geste sowie die Globalisierung der Kunst an. Scotti fasst dies sinngemäß in einem Satz zusammen: Die künstlerische Sprache wurde universal, sie diente einer Verallgemeinerung und multiplizierten Verbreitung ästhetischer Vorgehensweisen. Am Ende dieses Prozesses mutmaßte Restany die Sozialisation der Kunst bzw. die Identität der künstlerischen Produktionsformen und Werke selbst mit den Strukturen und Prozessen der gegenwärtigen Wirklichkeit. Die Manifestation dieser Aussicht sah er bei einigen Künstlern wie Mimmo Rotella, Jean Tinguely, Claes Oldenburg, Andy Warhol, Yves Klein oder Robert Rauschenberg bereits gegeben. Die wichtigste Aufgabe der neuen Kunst lag demnach darin zu sehen, sich mit den Erfahrungsmöglichkeiten der neuen Kunst unter Hin-

²⁷⁶ Godfrey, Tony, a.a.O., S. 351.

²⁷⁷ Vgl. Scotti, Roland, Die Metamorphose des Alltäglichen – Fluxus und Concept Art, in: Wilhelm-Hack-Museum Ludwigshafen/Rhein (Hrsg.), Fluxus & Concept Art-Sammlung Beck. Wiesloch 1991, S. 14-20.

terfragung der Sinnhaftigkeit der bürgerlichen Weltdeutung auseinanderzusetzen.

Scotti erwähnt weiterhin Heinz Ohff, der im Jahr 1973 in seinem Buch „Anti-Kunst“ an die Äußerungen Restanys anknüpfte.²⁷⁸ Die größte Änderung in der Kunst seit Duchamp sah er in der geistigen Teilnahme des Rezipienten am Entstehungsprozess eines Kunstwerks. Diese Aussage stellt sich, wie Scotti ganz richtig bemerkt, angesichts der Entwicklung als haltbar heraus, dass diese Kunstwerke im Gegensatz zu den traditionellen offener sind. Sprachen die früheren Werke primär aus sich heraus oder unterlagen doch einem verbindlichen und allgemein gültigen Kunstanspruch, so vermittelten die Werke des fortschreitenden Zwanzigsten Jahrhunderts keine Bedeutungen mehr, die einen allgemeinen Sinn vortäuschten. Kunst erhob nicht mehr den Anspruch des traditionellen Meisterwerks, sondern sie wurde in den Augen des Betrachters vollendet, dessen assoziative Erlebnis- und Denkfähigkeit sie herausfordert. Der bürgerliche Talent- und Geniebegriff wurde damit sozusagen vom Künstler auf den Konsumenten ausgeweitet. Ohff nennt zur Untermauerung seiner These u.a. Wolf Vostell, Joseph Beuys, Robert Filliou, Marcel Broodthaers oder Ed Ruscha. Jeder Name steht dabei für eine individuelle künstlerische Handlungsweise, die den Spannungsfeldern Idee und Kunstwerk sowie Kunst und Leben zugeordnet werden können.

An dieser Stelle gelangt man nun zum Thema der Konzeptualisierung der Kunst, der Ideenhaftigkeit jeder künstlerischen Tätigkeit. Die rational beherrschte Concept-Art steht am Endpunkt der Verquickung der traditionell getrennten Bereiche Kunst und Alltag: Das Kunstwerk wird als Idee in der Sprache aufgehoben, wobei, wie Timm Ulrichs es ausdrückt „das Material zur Visualisierung von Gedanken [benutzt wird], die Eigenschaften dieses Materials sind dabei sekundär.“²⁷⁹

Tatsächlich versuchten seit Duchamps erstem Readymade verschiedene Kunstrichtungen, „Gedanken zu ästhetischen oder gesellschaftlichen Fragestellungen anhand von trivialen Alltagsdingen sichtbar zu machen.“²⁸⁰ Somit gilt die Visualisierung von Gedanken neben Fluxus und Concept Art auch etwa für Happening, Land Art, Minimal Art, Nouveau Realisme sowie Teile der Pop Art. Für diese Strömungen gilt, dass die Auseinandersetzung mit überkommenen Traditionen noch notwendig, die Frage nach dem Herauslösen des Trivialen in ästhetische Problemstellungen noch aktuell war. Die Verwandlung des Alltäglichen zum semantisch aufgeladenen Objekt war naturgemäß nur möglich, solange der

²⁷⁸ Ohff, Heinz, Anti-Kunst. O.A., 1973

²⁷⁹ Ulrichs, Timm, Das Ding und der Gedanke, in: Wilhelm-Hack-Museum Ludwigshafen/Rhein, a.a.O., S. 168.

²⁸⁰ Scotti, Roland, a.a.O., S. 16.

neue Kunstbegriff nicht selbst zur Konvention geworden war, war das der Fall, konnte er kaum noch provozieren.

Bei Fluxern und Concept-Künstlern entstand eine Wechselwirkung zwischen verschiedenen (nicht-)künstlerischen Medien- und Kommunikationsformen. Man begann mit dem begrifflichen Instrumentarium zu experimentieren, um Kunst zu beschreiben, herzustellen oder als andere mögliche Kunst zu projektieren. So wurden Sprachspiele, ästhetische Handlungsabläufe oder schließlich das Video zur Kunst erhoben. Die weiter oben zitierte Äußerung Sol LeWitts greift an dieser Stelle noch mal deutlich, wenn er sagt: „Wenn Worte benutzt werden und sie aus Ideen über Kunst hervorgehen, dann sind sie Kunst und nicht Literatur; Zahlen sind nicht Mathematik...“²⁸¹

So schufen einige Künstler, wie beispielsweise Ferdinand Kriwet, Sprachbilder, die einen Signalcharakter hatten wie etwa Verkehrszeichen oder Werbeschilder, andere, wie Stephan Wewerka, Dieter Rot oder Timm Ulrichs, führten über den direkten Appell hinaus verborgene Sinnschichten eines Wortes oder Satzes buchstäblich vor Augen. Seltener findet man rebusartige Verbildlichungen, wie etwa bei Hans Peter Halvermanns „Nazi-Schwein“, der die Spießermentalität symbolträchtig verdichtete, indem er auf den Zusammenhang von Geld und politischer Macht verwies.

Der Rahmen der Ästhetik wird sowohl bei Fluxus als auch in der Concept Art in der Regel kaum verlassen. Alltagssprache und triviale Gegenstände treten als Träger der bereits besprochenen kommunikationsästhetischen Fragestellungen auf, politische Hinterfragungen sind selten. Im Vordergrund stehen eher die Infragestellung der zeitgenössischen Realitätswahrnehmung sowie das Hinterfragen von Bedeutung und Deutbarkeit der Kunst.

Bei der Untersuchung verschiedener Bedeutungsträger wird auf die Sprache ganz selbstverständlich zurückgegriffen: Sie präsentiert sich gleichzeitig als Ursprung des Vernunft gelenkten Wissens wie als Instrument der Vermittlung von Gefühlen, Träumen und Ängsten. In der Kunst wird ihre ganze Fragwürdigkeit, ihre Ungenauigkeit und ihr poetischer Assoziationsreichtum visuell erfahrbar gemacht.

Die Fluxus- und die Konzeptkünstler sind somit als Idealisten zu bezeichnen. Restany spricht laut Scotti in Hinblick auf Duchamp, der seine Readymades in eine idealistische Kunsttradition stellte von den „idéaires“²⁸². Ihr Ziel war es, eine Kunst oder Anti-Kunst zu produzieren, die von gedanklichen Konzepten, Strukturen und imaginierten Abläufen ausging und diese visualisierte, konkreti-

²⁸¹ LeWitt, Sol, in: Konzeption-Conception, a.a.O., S. 16.

²⁸² Zit. nach Scotti, Roland, a.a.O., S. 18.

sierte und vermittelbar machte. Allegorischen Gegenständen setzten sie banales Material gegenüber und damit sich selbst gegen gängige Denkklišees.

Das Objekt war ein verbindendes Element zwischen Herstellungs- und Wahrnehmungs-Prozess, die Sprache ein zweites, mit der man sich über die hinter dem Objekt liegenden Ideen äußern konnte. Die bereits von den Dadaisten entdeckten phonetischen Bilder und Sprachbilder wurden visualisiert als Notwendigkeit, als Schlüssel quasi zu einer neuen Kunst. Oder, anders formuliert, der Schlüssel zur neuen Kunst konnte nur in der geistig-ästhetischen Welt, sprich, in der Welt der Sprache gefunden werden. Und was die Vertreter dieser Strömungen ganz entschieden von ihren Vorgängern unterschied: „Über das Hilfsmittel Sprache erreichten die Künstler eine Erhöhung des Banalen, des Bereichs des dinglichen Alltags, in das Ästhetische, den Bereich des intellektuell Imaginierten, den man auch Kunst nennen kann.“²⁸³

6. Rätsel und Aufklärung in den Bildwerken von Robert Rauschenberg

Der 1925 geborene US-amerikanische Künstler Robert Rauschenberg stand seit jeher in enger Verbindung zu den Inhalten der Abstrakten Expressionisten. Er kannte und arbeitete mit zahlreichen abstrakt-expressionistisch arbeitenden Künstlern wie Jackson Pollock, Jasper Johns, Cy Twombly, Ad Reinhardt oder Willem de Kooning. Seine Affinität zu dieser Kunstrichtung begründet er wie folgt: „Ich bin mir sicher, daß die Freiheiten, in der die Abstrakten Expressionisten schwelgten, die Möglichkeiten und Grenzen jedes anderen Künstlers veränderten. Ganz besonders Pollock. Pollocks frühere Bilder waren sehr dicht und entstanden aus simulierten Fantasien. [...] Das wurde sehr persönlich. Und wenn er die Farbe *werfen* konnte, konnte de Kooning sie *verschmieren*. Das mußte wirklich die ganze Szene verändern.“²⁸⁴ Und weiter: „Wenn ich mir die Maler anschauere, die ich damals kannte, bin ich mir ganz sicher, daß nur Jasper Johns und ich ihnen [sc. den Abstrakten Expressionisten] genug Respekt zollten, um sie nicht zu kopieren.“²⁸⁵

Besonders in seinen von aneinander gereihten Alltagsgegenständen geprägten „Combines“ wird Rauschenbergs Bedürfnis deutlich, den Wand-Charakter der Werke des Abstrakten Expressionismus mit dem Stoff des täglichen Lebens zu füllen. Im Unterschied zu den Abstrakten Expressionisten stellt er dem Bild der Welt kein Weltbild gegenüber, sondern macht die Lücke zwischen Kunst und

²⁸³ Scotti, Roland, a.a.O., S. 19 f.

²⁸⁴ Avedon, Elizabeth (Hrsg.), Robert Rauschenberg im Gespräch mit Barbara Rose, Köln 1989 (= Kunst Heute Nr. 3), S. 50 f.

²⁸⁵ Ebd., S. 51.

Leben zum Aktionsfeld. Die Kunst berührt dabei zwar das Leben, aber sie ist nicht existenziell.

Von rational gesteuerten Kunstbewegungen wie der Concept Art wendet er sich dagegen strikt ab: „Kunst sollte kein Konzept haben. Das ist das einzige Konzept, das für mich durchgängig gegolten hat. Ich glaube nicht, dass ich jemals unfreiwillig eine Arbeit gemacht habe, die reaktionär oder kontrovers sein sollte.“²⁸⁶

Rauschenbergs Werke sind sehr offen, sie sind zu verstehen als Felder interpretativer Möglichkeiten oder als Konfigurationen von Unbestimmtheiten, die den Betrachter zu veränderlichen Interpretationen veranlassen und zu einer Art Co-Produzent machen sollten. Neben den Combines als Kombinationen aus Objekten und Malerei, die Materialien der täglichen Alltagswelt zusammenbrachten, sind in seinem Werk die in diesem Rahmen interessanteren Verbindungen von Druck und Malerei von zentraler Bedeutung.

Im Unterschied etwa zum Siebdruckverfahren Andy Warhols steht bei Rauschenberg allerdings dabei der funktionale Aspekt im Vordergrund. Warhol hatte den – bei Rauschenberg zwar spürbaren, aber nicht im Vordergrund stehenden – Bruch zwischen Sehen und Fühlen verabsolutiert, indem er durch stereotype Wiederholung einzelner Sujets den Eindruck einer erschreckenden Eindimensionalität erweckte. Er erweckte dabei allerdings nie Eindruck, das Klischeehafte, Banale sei in seiner Häufung das Signal eines Defizits. Die bei Rauschenberg fehlende Rückbindung der Wahrnehmung an die Emotion und die damit verbundene Entkoppelung von Sehen und Fühlen dagegen wird vom Betrachter eher als Leere empfunden.

Rauschenbergs Kunst ist rein äußerlich und will es auch bleiben, auf jegliche subkutane Wirkung wird verzichtet. Ihm gefällt ganz lapidar „die Erfahrung, dass ein Hemd sich verändert, wenn es in die Sonne kommt oder wenn man damit schwimmen geht oder wenn ein Hund darauf schläft.“ Er mag „die Geschichte von Objekten“ und damit „menschliche Reportagen“.²⁸⁷

In Anlehnung an Künstler wie Pollock, die danach strebten, die Kalligraphie der einzelnen Pinselstriche jeweils mit autonomer Bedeutung auszustatten, intendiert er dabei eine größtmögliche Eigendynamik der Bildelemente: „Ich will nicht, daß meine Persönlichkeit im Bild deutlich wird. Deswegen habe ich auch immer den Fernseher laufen. Und die Fenster offen. Ich will, daß meine Bilder das Leben widerspiegeln, und das Leben kann nicht aufgehalten werden. [...] Wenn ich zum Beispiel ein Bild malen würde [...], dann müßte ich so viele Entscheidungen treffen über jede einzelne Linie. Jede einzelne Linie würde dabei

²⁸⁶ Ebd., S. 50.

²⁸⁷ Avedon, Elisabeth, a.a.O., S. 101.

meine eigenen Grenzen aufzeigen. Bei dem, was ich jetzt mache, gibt es keine Grenzen.“²⁸⁸ Die Selektionen stehen bei Rauschenberg somit also immer nach den Tatsachen, die eigentliche Arbeit ist der reine Prozess, die Bilder sind reine Fakten.

Das motivische Repertoire bleibt bei Rauschenberg immer in dem von den Combines vorgegebenen Rahmen, das heißt, thematisch bewegen sich die Werke innerhalb eines begrenzten Themenkatalogs. So kreisen sie immer wieder um die Themenbereiche Männer in Aktion, Fliegen, Bewegung, Natur, Stadt (Straßenschilder, Reklame), Alltägliches und Kommunikation (Diagramme, Pläne, Antennen).

Inhaltlich sind die Bilder von Robert Rauschenberg sehr inkohärent, geben eine Ansammlung von Fakten. Der Betrachter sucht in diesen Bildern nach Sinnzusammenhängen, Fragmenten, verwischten Spuren und verborgenen Tatbeständen, nach Indizien auf eine schlüssige Gesamtkonzeption oder einen kohärenten Sinn, was allerdings unmöglich erscheint. So ergibt sich beim Versuch, sich einem Bild dennoch zu nähern, die Notwendigkeit, wenigstens die Einzelheiten zu klären. In Bezug auf die Schrift steht hierbei die Frage im Vordergrund, ob und wo sich Buchstaben und Wortfetzen zu ganzen Worten oder gar Sätzen zusammenfügen lassen.

Die Einbeziehung von Schrift- und Texteingeschüben geschieht nahezu immer unter starker Bezugnahme auf aktuelle Ereignisse. Zeitgemäß waren das in der Vergangenheit Themen wie Schönheitskonkurrenzen, antiarabische Tumulte, Naturkatastrophen oder die Raumfahrtserfolge der Apollo-7-Crew neben Mickey Mouse und Lyndon B. Johnson. Zur Unterstreichungen der Aktualität bediente sich der Künstler dabei gerne der alltäglichen Presseerzeugnisse und band Fragmente aus Zeitungen und Illustrierten in seine Werke ein.

Ohne Bezüge und nur für sich allein betrachtet sind die durch Umdruckmechanismen und Seitenverkehrung modifizierten verbalen Fragmente nur bedingt lesbar. Die so genannten Currents-Collagen²⁸⁹ beispielsweise sind Schlagzeilenpuzzle aus Bildsprache und Druckerzeugnissen einer urbanen Umgebung.

Auf einer Ausstellung in Californien zeigte Rauschenberg im Jahre 1980 im Rahmen dieser Collagen den größten Siebdruck, der je gemacht wurde: Auf einer Länge von 21 Metern waren 36 Einzeltafeln in langen Reihen zu je 18 gehängt. Die Tafeln, die einander in der grauen, äußeren Form sehr glichen, beinhalteten Artikel, Fotografien, Schlagzeilen oder ganze Tageszeitungsseiten. Aus der grauen Monotonie traten aktuelle Schlagzeilen hervor wie „ANTI-WAR

²⁸⁸ Ebd., S. 79.

²⁸⁹ Vgl. Abb. 21. Vgl. auch Davis, Douglas M., Strong Currents. In: Robert Rauschenberg. Werke 1950-1980, Ausst.kat. Berlin 1980, S. 89-93.

MARCHERS BACK C.E. STRIKERS“, „ARABS AMBUSH U.S. TOURIST BUS“, „PANTHER BRAWL ROCKS COURT“ oder „RUNOFF FLUSHES RAW SEWAGE TO RIVER“. Parallel zu sehen waren Bilder von Marihuana-Zigaretten, ein Vagabund auf einer Parkbank oder hungernde Ibos neben einer Boxkampfzene und Cartoons von Jules Pfeiffer. Die Grundaussage in diesem Worten und Bildern war der Hinweis auf die allgegenwärtige Krise – zu Hause, in Übersee und in der Atmosphäre.

Rauschenberg selbst erklärte seine Vorgehensweise folgendermaßen: „'Currents' begann als Zeichnung. Aber dann passierte Kambodscha und 'earth day', die Protestbewegung unter den Künstlern. Da beschloß ich, mich nur durch Zeitungen mitzuteilen, die brandneuen Neuigkeiten, die Neuigkeiten eben, die wir vergessen, sobald wir sie gehört haben. Das wollte ich zu meinem Material machen, und ich wollte durch keinerlei künstlerische Gewandtheit die Kraft der Aussage verschleiern. So habe ich die einzelnen Elemente, die ich benutzte, weder überzeichnet noch um sie herum gezeichnet.“²⁹⁰

Nach Götz Adriani hat Rauschenberg dabei eine bewusste Auswahl der Überschriften, die Zeitungen von etwa zwei Monaten täglichen Erscheinens entnommen waren, negiert: „Ich habe gerade soviel redaktionelle Arbeit geleistet, um Wiederholungen auszuschließen. Will sagen, die vorliegende Komposition ist nichts weiter als eine Geste. Wenn man die Nachrichten aus ihrem Zusammenhang reißt, kann man wirklich die Welt vor den Kopf stoßen. Wenn man das bei genügend Menschen tun könnte...“²⁹¹

Unter der Voraussetzung, dass jede Auswahl in irgendeiner Form aktiv und bewusst geschieht, ist hier natürlich einzuwenden, dass eine absolute Zufälligkeit der Komposition bei Rauschenberg unrealistisch wäre. Der Künstler bediente sich keinerlei Zufallsprinzipien, wie etwa die Dadaisten, sondern suchte nach dem Gesichtspunkt der Aktualität und der Varietät aktiv aus. Insofern lagen ihm durchaus thematische Schwerpunkte nahe, die er auch, wie oben im Beispiel des Themenkreises „Krise“, focussiert präsentierte.

Ein weiteres Beispiel für die Integration von Schrift bei Rauschenberg ist das um einiges früher entstandene Bild „Wager“²⁹² von 1957-59. Im Unterschied zu den jüngeren Current-Collagen, wo Schrift in Form von anonymen Druckerzeugnissen auftrat, brachte sich der Künstler hier mit seiner persönlichen Handschrift ein.

²⁹⁰ Zit. in: ebd., S. 91 f.

²⁹¹ Adriani, Götz, Robert Rauschenberg. Zeichnungen, Gouachen, Collagen 1949 bis 1979, Ausst.kat. Tübingen 1979, München 1979, S. 92.

²⁹² Vgl. Abb. 22 a,b.

Der Aufbau des Werks ist komplex und undurchsichtig. Während die beiden äußeren Tafeln in schlichte, große Flächen aufgeteilt sind, ballt sich auf den inneren Tafeln ein wildes Durcheinander von Farben, Materialien und Formen: Das Grundmuster ist an unzähligen Rechtecken orientiert, die in verschiedenen Größen und Varianten, sich gegenseitig überlagernd, das gesamte Werk wie einen Teppich überziehen. Dazwischen wurden Linien, Streifen, Verlaufs- und Tropfspuren in scheinbar wohldosiertem Kalkül eingeflochten.

Rauschenbergs Leitprinzip der Addition wird hier besonders deutlich; zu dem Werk existieren so gut wie keine Skizzen, es entstand also vermutlich als unendlich zu erweiternde und zu variierende Textur. Nach Zweite wollte Rauschenberg hier „zeigen, wie die Vielfalt und Komplexität und teilweise Undurchschaubarkeit von Informationen es nicht mehr zulässt, eine klare Vorstellung zu entwickeln bzw. sich an sie zu erinnern. Kontexte lösen sich auf, gesteuerte Zufälle und standardisierte Verfahren kollidieren.“²⁹³

Der Blick schweift in diesem wohlgeordneten Durcheinander rasch von der Gesamt- zur Einzelform. Bei der Betrachtung der Details verwirren die unterschiedlichen Grade der Erkennbarkeit. Gerade in Bezug auf die Schriftfragmente erhebt sich hierbei natürlich die Frage nach dem ursprünglichen Gesamtsinn, man sucht nach kohärenten Zusammenhängen. Als Gesamtthematik des Werks fasst Zweite anhand der anthropozentrisch orientierten Bildteile eine soziale Dimension zusammen, wobei die Gesellschaft als solche allerdings unter einem Schleier verborgen und damit anonym bleibt.

Ohne in diesem Rahmen jedoch näher auf die Interpretation der Bildteile einzugehen, sei auf einen schriftlichen Hinweis aufmerksam gemacht, der in dieser unbestreitbaren Verwirrung und Komplexität als verbaler Schlüssel für das visuelle Geschehen gelten kann. Charles F. Stuckey, der sich intensiv mit dem Bildwerk Robert Rauschenbergs befasst hat, wies auf ein aufgeklebtes Papier mit zwei undeutlich, krakelig geschriebenen und teilweise durchgestrichenen Satzteilen etwas oberhalb der Bildmitte hin, die da lauten:

„The impossibility is com. to/

to recall the precise image.“²⁹⁴

Stuckey schließt aus dieser Aussage einen Hinweis auf die Schwierigkeit der Verbindung von Bildern und Worten. Rauschenberg habe damit Gemälde mit Rätseln verglichen, in denen Abbildungen und Zeichen für Worte und ihre Homonyme ständen. Allerdings ist der Feststellung Armin Zweites, dass sich aus

²⁹³ Ebd., S. 19.

²⁹⁴ Vgl. Stuckey, Charles F., Reading Rauschenberg. In: Art in America, März/April 1977 (=Bd. 65), S. 81.

dem Gesamtzusammenhang ein anderer Sinn ergibt, durchaus zuzustimmen, wenn er darauf hinweist, dass es Rauschenberg als Maler gerade darum ging, das genaue Bild zu erinnern und festzuhalten. „Aber hier wird kein abstrakter Sachverhalt illustriert, sondern es geht um das Bild des Künstlers, wie es der Erinnerung anheimgegeben ist.“²⁹⁵ Rauschenberg registrierte die generelle Unmöglichkeit, ein Bild exakt in der Erinnerung festzuhalten und revoltierte dagegen, indem er die Worte „The impossibility is com.“ ausstrich.

Die Akzente des Bildes werden in „Wager“ also scheinbar vom Bild, das erinnert werden soll, auf Struktur und Funktionieren des Gedächtnisses verlagert. Wenn es dabei, wie Zweite ausführt, nicht um das Bild des Menschen, sondern um dasjenige des Künstlers geht, bietet das Werk einen tiefen Einblick in die Motivation Robert Rauschenbergs. Das Bild gibt neben der relativ emotionslosen Behandlung der Bildteile auch durch diesen verbalen Erguss Aufschluss über die Haltung des Künstlers zur Kunst: „Malerei ist immer dann am stärksten, wenn sie trotz Komposition, Farbe usw. als Tatsache oder als Unausweichlichkeit erscheint, im Gegensatz zu Souvenir oder Arrangement.“²⁹⁶

Es wird deutlich, dass Rauschenbergs Bildwerke eine deutliche wechselseitige Durchdringung von Evidenz und Rätsel, Aufklärung und Irreführung, Aufbau und Zerstörung bieten. Die Erkenntnis per se resultiert für Rauschenberg aus der Unterscheidung von Gegensätzen: Nur, was sich voneinander abhebt, ist der Wahrnehmung zugänglich. Auf der Suche nach der Bedeutung dieser Rätsel und Gegensätze stößt der Betrachter immer wieder auf Negation. Es werden zwar verschiedene Kommunikationsformen eingebracht, die Informationen bleiben allerdings blockiert oder wurden ausgelöscht.

Dabei ergibt sich eine Verwirrung darüber, was der Künstler intendierte: Wollte er den Rezipienten in die Irre führen? Betrieb er eine Verrätselung um ihrer selbst willen? Oder beabsichtigte er eine intensive Beschäftigung mit seinen Werken zu erzwingen, indem er jedem, der sich ihnen näherte, Rätsel aufgab?

Armin Zweite zitiert hierzu John Cage, der sich in Bezug auf Rauschenbergs Combine Paintings lapidar äußerte: „Perhaps after all there is no message.“²⁹⁷ (Vielleicht gibt es dabei am Ende keine Botschaft.) Zweite schreibt dazu: „Doch, meine ich, es gibt eine Botschaft, nur ist sie nicht eindeutig und nicht ohne weiteres in ein Medium wie Sprache übertragbar, so daß wir je nach Standpunkt, Aufnahmebereitschaft und Wahrnehmungsfähigkeit immer nur eine

²⁹⁵ Zweite, Armin, 1994, a.a.O., S. 27.

²⁹⁶ Zit. in: Ebd., S. 28.

²⁹⁷ Ebd., S. 45.

kleinere oder größere Anzahl aus der Menge formaler und ikonischer Daten zu Sinneinheiten zusammenfügen können, unter Ausschluß aller übrigen.“²⁹⁸

Was zunächst wie ein Allgemeinplatz klingt, der für zahlreiche Arbeiten der modernen Kunst gelten kann, könnte eine Interpretationshilfe sein, die in die Richtung des Verständnisses der Werke von Joseph Beuys geht. Rauschenberg war – im Unterschied etwa zu den Pop-Künstlern – durchaus nicht nur an der Emission, sondern auch an der Rezeption von Informationen interessiert. Allerdings setzte er einen emanzipierten Betrachter voraus, der selbst entschied, wie er sich zu seinen Werken stellte, was laut Zweite nur möglich ist, „weil der Künstler Anschauungsbeziehungen nie in Ausdrucksbeziehungen verwandelt.“²⁹⁹

Nach eigener Aussage des Künstlers sollten die Werke zwar einerseits rezipiert werden, andererseits aber jedem tieferen Verständnis verschlossen bleiben. „Verständnis ist immer eine Form von Blindheit. Ich denke, gute Kunst kann niemals verstanden werden.“³⁰⁰ So zitiert denn Zweite auch an anderer Stelle, Rauschenberg sehe sich als „Forscher und unermüdlicher Erfinder [...], denn das Verständnis seiner Werke würde seinen Aktivitäten eine Ende setzen; er wäre buchstäblich tot.“³⁰¹

Rauschenbergs Werke scheinen somit gerade von ihrer Offenheit für Phänomene, die sich der Darstellbarkeit entzogen haben, ihrer in der Aneinanderreihung von Paradoxa manifestierten grundlegenden Negation zu leben. Die Schrift fungiert dabei als verwirrende, sich selbst negierende und in Frage stellende Aussageform, die den Betrachter vor zusätzliche, auf einer paravisuellen Ebene befindliche Rätsel und Fragen stellte. Die Lösung dieser Rätsel wurde offensichtlich nicht intendiert. Vielmehr leben Rauschenbergs Bilder davon, durch ihre Unlösbarkeit in permanenter Interaktion mit dem Betrachter zu sein und damit nie zu erstarren, sondern in ewiger Bewegung zu fließen.

7. Die Entdeckung der Subkultur - Cy Twombly

Für den 1929 geborenen, in Rom lebenden Amerikaner Cy Twombly war besonders in seinem Frühwerk Robert Rauschenberg prägend. Wie dieser sieht auch Twombly sich als Erbe des Abstrakten Expressionismus. Als Angehöriger derjenigen Generation, die das Fundament für die neue Kunst in der zweiten

²⁹⁸ Ebd.

²⁹⁹ Zweite, Armin, 1994, a.a.O., S. 18.

³⁰⁰ National Gallery of Art (Hrsg.), ROCI: Rauschenberg Overseas Culture Interchange, Washington D.C., München 1991, S. 177.

³⁰¹ Zweite zitiert hier Rauschenberg im Interview mit André Parinaud, 1961: Robert Rauschenberg. Ausst.kat. Galeria Ileana Sonnabend, Paris 1963, o.S.

Jahrhunderthälfte legte, war auch sein Ziel immer das Füllen der Kluft zwischen Kunst und Leben als zwei Künstlerwahrheiten. Im Gegensatz zu den bisher besprochenen Künstlern, deren Schriftintegration etwa auf der Apperzeption der zeitgenössischen Printmedienkultur oder auf geistigen Theoriemodellen basierte, will die Kunst Twomblys als Nahtstelle zwischen Ästhetik und Subkultur, wie sie sich bspw. in der Straßenkultur manifestiert, verstanden werden.

Twomblys Werke sind reduziert auf die reine Sprache der Malerei und des Zeichnens. Die drei Grundkomponenten sind Wort/Sprache, Zeichen und Malerei. Im Gegensatz etwa zu Rauschenberg verzichtet Twombly gänzlich auf Realmaterialien. Intendierte jener das Einbringen des täglichen Lebens in die Kunst, so räumt Twombly die Leinwand leer davon. Er verwandelte den prononcierten Pinselstrich in der Form der „Ecriture automatique“ zurück und richtete sich damit gegen die Spontaneität der gestischen Abstraktion. Dagegen setzte er eine komplexe Form der Individualität, die Beiläufiges und Obsessives vereinte.

An erster Stelle steht in Twomblys Bildern die Linie, die sich den Strich gefügig macht in Form, Ausdruck, Tiefe und Tempo. Der Schaffensakt ist dabei stark physisch geprägt: Die Werke strotzen vor Kraftlinien, Kraftakten und anderen Eruptionen der psychischen Potenz. Nach Szeemann sieht der Künstler in jeder Linie die gegenwärtige Erfahrung ihrer eigenen, ihr innewohnenden Geschichte, sie erkläre nicht, sondern sei das Ereignis ihrer eigenen Verkörperung.³⁰²

Aus der reinen Linie und damit dem ursprünglichsten Ausdruck von Bewegung löste sich der Künstler nur zögernd. Erst an Stellen, wo aus Bewegungen beinahe zufällig Anhäufungen, Zentren vokaler Zeichenhaftigkeit entstanden, konnten kognitive Aspekte, die sich auf Zeit, Raum und Bewegung ausdehnten, den Bildern neue Dimensionen eröffnen. Heiner Bastian gibt in diesem Zusammenhang die eigene Aussage Twomblys wieder, nach der sich der Künstler offenbar gegen die Darstellung an sich wendet, gegen das gemalte Bild, das von Organisation, Material und technischen Problemen infiziert sei.³⁰³

Pierre Restany beschrieb die Vorliebe für das Grafische bei Twombly umfassend und treffend mit folgenden Worten: „Seine graphische Sprache ist Poesie und Reportage, flüchtige Geste und *Ecriture automatique*, sexuelle Befreiung, Bejahung und Verneinung des eigenen Ich. [...] Diese Sprache – und das ist das Wunder – hat weder Syntax noch Logik, doch sie vibriert vor Leben, ihr Murmeln dringt tief zu den Wurzeln der Dinge hinab. [...] Doch mit Literatur im buchstäbliche Sinn des Wortes hat sie nichts zu tun; vielmehr hat sie Farbe, Formdichte und die Bewegung der Hand. [...] Das Wunder Twomblys ist genau

³⁰² Vgl. ebd.

³⁰³ Bastian, Heiner (Hrsg.), Joseph Beuys, Robert Rauschenberg, Cy Twombly, Andy Warhol. Sammlung Marx, München 1982, S. 121.

diese Art des Schreibens, der Defiguration von Symbolen, Alphabeten und Zahlen, des Ausdrucks von nichts als sich selbst, der auf absolute Totalität zielt, die Revolution des Zeichens vollendend. Nichts als sich selbst ausdrücken, und das vollkommen – dies ist der flukturierende Rhythmus, der Widerspruch, das Geheimnis und die Esoterik des schöpferischen Akts.”³⁰⁴

Cy Twombly legte die transformativen Prozesse zwischen Kultur und Selbst, Vergangenheit und Gegenwart, Literatur und Malerei mit avantgardistischer Direktheit bloß. So führte eine Romreise zu Beginn der sechziger Jahre zur Beschäftigung mit der Vergangenheit und damit Inhalten der Mythologie wie etwa die Götteranrufung. Die Auswirkung auf die Kunst war eine Steigerung der Expressivität, die sich in der unmittelbaren Evozierung des eigenen Empfindens manifestierte. Er gelangte zu einer Sicherheit, im Akt des Malens emotive Erfahrungen zum Ausdruck zu bringen, was seiner nach eigener Aussage eher intellektuell bestimmen und gefestigten Haltung keineswegs widersprach.³⁰⁵ Bei aller Emotionalität blieb der vorherrschende Eindruck der Distanz erhalten. Twombly hatte zwar Teil an dem, was in seinen Bildern geschah, verfolgte aber gleichzeitig überrascht Empfindungen, die wie von selbst ausgelöst wurden.

Visuell äußerte sich diese neue Emotionalität in einer Kombination von Kritzeleien, Graffiti, geschmierter Farbe, Buchstaben, Zahlen, Worten und -fragmenten, Diagrammen und Zeichen verschiedener Art, wobei die Dinge ihre Wirkung dabei erst in der Struktur des ganzen Bildgeschehens erfuhren, alle Elemente schienen in einen flutenden Bewegungsakt einbezogen. Roberta Smith drückte es folgendermaßen aus: „Man glaubt, vor sich einen übertrieben gebildeten Bibliophilen zu sehen, der plötzlich – in einer fast obzönen Zeichensprache – sich als Besessener äußert.“³⁰⁶

Zur selben Zeit stieß Twombly von der hingekritzelten Markierung zum Wort vor, das er in einem umfangreichen Vokabular aus Zeichen, Ziffern, Diagrammen, Worten und Phrasen variierte. Zunächst hatten sich in seinen Bildern mehr Schreibungen, skripturale Zeichen als lesbare Schrift gefunden. Nach 1960 waren seine Bilder endgültig erfüllt von Zeichen, Chiffren, Zahlen, Formen und Zitaten, emblematischen signatures, kryptographischen Symbolen sowie lesbaren und codierten Details. In manchen Bildern ist ein handgeschriebenes Wort das einzige und zentrale Ereignis. Roland Barthes: „Als von Twombly bewußt herbeigeführte Überraschungen sind alle Schrift-Interventionen im Feld der Leinwand zu betrachten: jedesmal, wenn Twombly einen Schriftzug produziert, wird das Natürliche der Malerei gestoßen, erschüttert.“³⁰⁷

³⁰⁴ Restany, Pierre, Die Revolution des Zeichens. In: Szeemann, a.a.O., S. 26 f, S. 26.

³⁰⁵ Vgl. Bastian, a.a.O., S. 121.

³⁰⁶ Smith, Roberta, Der große Mittler. In: Ebd., S. 13-22, S. 15.

³⁰⁷ Barthes, Roland, Weisheit der Kunst. In: Ebd., S. 27.

Auffällig ist bei allen Schriftäußerungen die konstante Ungeschicklichkeit der Hand, die, so Pierre Restany, weit entfernt [ist] von der falschen Naivität des Gekritzels, das Dubuffet sorgfältig in sein Impasto schreibt, weit entfernt von der barocken Unregelmäßigkeit von Rauschenbergs oder Larry Rivers Schrift.“³⁰⁸ Die Buchstaben sind bei Twombly das Gegenteil von Initialen oder Typen, die krakelige Schriftweise hinterlässt spontan eher den Eindruck von Kinderschrift. Auf den zweiten Blick spricht allerdings die Lockerheit und Leichtigkeit der feinen Schriftzüge dagegen. Die Zeichen scheinen ohne Anstrengung gemacht, während ein Kind sich, um den Code der Erwachsenen zu erreichen, anstrengt und den Stift fest in die Unterlage drückt.

Man stellt dabei fest, dass Twombly auf dem Umweg des Schriftzuges fast immer einen Widerspruch im Bild einführt. Als Kräfte agieren dabei die eigentlich schwachen Attribute des Ungeschickten, Linkischen. Die Bilder scheinen nichts zu greifen, sondern vielmehr zu treiben, zu schweben. Symptomatisch für den spontanen und flüchtigen Ausdruck seiner Werke sind die Signaturen, die nicht als Abschluss eines Werkes, sondern als Teil eines flüchtig festgehaltenen Bildes erscheinen.

In seiner Liebe zur Literatur, seiner Belesenheit und seiner Freude am Sammeln von Büchern integrierte Twombly gerne Verse oder Werktitel in seinen Arbeiten. Den Menschen sah er dabei als symbolisches Wesen, der sich durch das Zeichen vom Hier und Jetzt löst und abstrahiert. Und ohne diese Abstraktion gab es für Twombly wiederum keinen Begriff und kein Zeichen. Seine Suche nach einer Auflösung in der Sprache klammerte sich deshalb an Signaturen, Orte, Widmungen, zitierte Verse und Titel, die einen Vergleich zwischen den Bildern der Sprache und der Sprache der Bilder anstellten.

Dieses Bewusstsein für neue Synthesen und Symbiosen war in einer Zeit entstanden, als die künstlerische Kreativität aus Impulsen verschiedener Strömungen zu neuen Formexperimenten fand. So hatten die Vertreter des Action Painting bereits im Vorfeld zu einer gestischen Malerei im Kontext neuer Leitmotive gefunden wie etwa dem „Projektiven Vers“, der analytischen Sprachphilosophie Wittgensteins oder den gerade wiederentdeckten Inhalten von George Moore, den Dadaisten, den Bauhauskünstlern oder Marcel Duchamp.

Vom Rezipienten wurde dabei nicht erwartet, etwas aufzulösen oder zu bezeichnen. Twomblys Bilder sind keine geschriebenen Bilder, sondern sollen den Eindruck einer stillgelegten Zeit vermitteln, der „in Zeit geschnittenen Form“³⁰⁹, wie Heiner Bastian es ausdrückt, die im physischen Akt des Malens zur Wirklichkeit wurde. Der Künstler steht damit in der Tradition Mallarmés, der die Ak-

³⁰⁸ Restany, a.a.O., S. 26.

³⁰⁹ Bastian, a.a.O., S. 119.

tion absolut setzte und die Wirklichkeit durch seine eigene zu einer idealen Realität ersetzte.

Sehr anschaulich für die nicht zuletzt mit der bereits erwähnten Romreise einhergehenden Suche des Künstlers nach der verlorenen Ursprünglichkeit sind seine arkadischen Bilder, in denen die mythologischen Götter immer wieder eine große Rolle spielen. Apoll, Venus, Aphrodite oder Pan sind in dieser Werkserie allein durch ihre Namen gegenwärtig. So leben die Blätter „Apollo“³¹⁰ und „Venus“³¹¹ von 1975 quasi ausschließlich von in unterschiedlicher grafischer und farblicher Qualität über die gesamte Bildfläche geschriebenen Götternamen. Die beiden Werke sind optische und inhaltliche Pendants. Der Name „Apollo“ bzw. „Venus“ nimmt jeweils, in mehrfach übereinandergeschrieben Versalien, das obere Bilddrittel ein – Apollo in blauer, Venus in roter Farbe. Darunter reihen sich in litaneiischer Manier diverse Namen und Attribute von Gottheiten sowie Tieren in blass-schwarzen Buchstaben ein.

Die Namen evozieren im Betrachter die Fülle der Bedeutungen dieser Gottheiten, die in diesem Fall letztlich für Kunst und Schönheit stehen. Apollo als der bekannteste Gott der griechischen Mythologie ist der Gott der Mantik und Musik. In der rechten oberen Bildecke verweist Twombly archaisch auf drei seiner Attribute: „Attributes: bow, lyre, rípon“. Der Bogen („bow“) weist auf die Stellung Apollons als gefürchteter Bogenschütze hin, dessen Pfeile nach Belieben abgeschossen werden und damit viel Unheil bringen können. Die Lyra („lyre“) ist sein Wahrzeichen in seiner Funktion als Gott der Musik und der Dreifuß („tripod“) verweist auf seine Fähigkeit zur Weissagung. Der Sage nach vermochte er aus dem Munde der Pythia zu weissagen, die auf dem Dreifuß saß.

Die in zwei Kolonnen aufgereihten Begriffe beinhalten alle einen besonderen Bezug zu Apollo. Links finden sich beispielsweise der Name der Titanin Phoebe („Phoebus“), von der der Gott das Delphische Heiligtum errungen haben soll oder Attribute, die Apollo selbst zugeschrieben werden wie „Agyieus“, der auf seine schützende Funktion hinweist oder „Platanistius“ als Hinweis auf seine besondere Beziehung zur Vegetation. In der rechten Spalte sind Tiernamen zu lesen, die mit den verschiedenen Funktionen des Gottes zusammenhängen. So gilt Apollo als Herr der Mäuse („mouse“) und Schlangen („snake“), der Falke („hawk“) hingegen als Vogel, der bevorstehende Wetterveränderungen durch seine Flugbahn anzeigt, verweist wiederum symbolisch auf Apollos prophetische Fähigkeiten. In diesen Begriffen findet sich somit ein Ausschnitt aus der Mythologie, die erst bei genauerer Kenntnis der Zusammenhänge ein Bild ergibt.

³¹⁰ Vgl. Abb. 23.

³¹¹ Vgl. Abb. 24.

Parallel verhält es sich beim zweiten Werk „Venus“. Die griechische Aphrodite (deren Namen groß und deutlich direkt am oberen Bildrand und sehr viel kleiner noch mal unter dem der Venus zu sehen ist) gilt als Göttin der Liebe und der Wollust. Sie ist schön, anmutig und verfügt über große Macht besonders über das männliche Geschlecht, das sie ihrem Willen unterwerfen kann. Diese Attribute verdeutlichte der Künstler durch die roten Lettern, die er noch verstärkte durch eine rote, expressiv aufgetragene Form in der Bildmitte, die entfernt an ein Herz erinnert.

Über dem dominant hervortretenden „Venus“-Begriff finden sich die Namen von ihr zugeordneten Zeichen aus der Tier- und Pflanzenwelt wie die Taube („dove“) oder der Schwan („swan“), die für den caelestischen Bereich stehen sowie die Myrte („myrtle“) oder die Mohnblume („poppy“), die die chthonische Seite betonen. Daneben finden sich weitere Begriffe, die alle auf Szenen aus der Sage oder der Göttin zuzuordnende Funktionen verweisen.

In der unteren Bildhälfte sind wiederum - wie im vorhergehenden Bild - Namen von anderen Göttern neben Attributen der Venus selbst aufgereiht. So findet sich der Kriegsgott Ares („Area“), zu dem die Göttin eine heimliche Liebesbeziehung pflegte oder der Hinweis auf Venus als Sinnbild der Fruchtbarkeit im Begriff „Doritis“.

Die Idee der Einheit von Liebe und Tod spielt in diesen Werken immer wieder eine Rolle. So war die Venus als Liebes- und gleichzeitig Todesgöttin hierfür ebenso prädestiniert wie Apollo in seiner Funktion als Unheil bringender Bogenschütze.

Bei der Betrachtung von „Apoll“ und „Venus“ wird vom Betrachter ein sensibles Abtasten der Bildfläche abverlangt. Zweifellos intendieren die Begriffe spontan arkadische Anklänge und geben in Kenntnis der Gesamtzusammenhänge ein mythologisches Bild, doch liegt die Erklärung der Bilder nicht darin, die Begriffe zu entziffern und zu deuten. Es ist vielmehr die erzeugte Stimmung, das Abtasten der zarten Buchstaben unter der Dominanz des einen, großen Namens, das Fühlen und Wahrnehmen der Unvergänglichkeit, das den Betrachter bei Twomblys Bildern immer wieder fesselt.

In den Jahren seines Schaffens veränderten sich Twomblys Mittel wenig. Zeichnungen wurden gemalt und Malerei war gezeichnet. Oder, wie Katharina Schmidt es ausdrückt: „Malerei findet immer mit Linien und Farben auf der Fläche statt, auf Leinwand oder Papier.“³¹²

³¹² Schmidt, Katharina, Weg nach Arkadien. Gedanken zu Mythos und Bild in der Malerei von Cy Twombly, in: Cy Twombly. Ausst.kat. Baden-Baden 1984, S. 60-80, S. 79.

Lange Zeit wurde die Rezeption von Twomblys Werk dabei vom lokalen Herausdestillieren einzelner gezeichneter Elemente gelenkt, die an Kinderkritzeleien oder Graffiti erinnerten. Der Künstler selbst intendierte allerdings von Anbeginn an ein gesamthafte Sehen, wie es bei Kindern oder emotional Erregten der Fall ist, die automatisch vorbewusst gesamthaft sehen.

Die Bedeutung der geschriebenen Worte erschließt sich dem Betrachter offenbar induktiv. Jedes einzelne Wort trägt in sich bereits eine Bedeutung, der Gesamtzusammenhang wird jedoch erst im Zusammenspiel mit dem Ganzen erkennbar. So schrieb auch Szeemann: „Twomblys Werk ist eine einmalige dynamische Aufzeichnung, ein Epos des Skripturalen, das nicht analytisch aufgeschlüsselt, sondern nur synthetisch und gesamthaft aufzufassen ist.“³¹³

Der Schrift mag dabei vor dem Hintergrund, dass Twomblys Kunst keinerlei Gewalt oder Aggression in sich trägt, sondern vielmehr den Schock als subversive Kraft beinhaltet, eventuell eine kritische Funktion zuzuordnen sein. Die sprachliche Aussage ist allerdings offensichtlich nicht unbedingt durch das Entzählen der Schriftzeichen zu finden, sondern sie steckt vielmehr im Prozess des Abtastens des Bildwerks, der die eigentliche Mitteilung beinhaltet.

8. Die Verschlüsselung als Prinzip – Geheimnisvolle Zeichen bei Antoni Tàpies

Der 1923 geborene Spanier Antoni Tàpies zählt zusammen mit den Bildhauern Chillida und Berrocal sowie den Malern Saura und Millarès zu den führenden Künstlern der spanischen Kunstlandschaft. Die genannten Künstler zeichnen sich u.a. dadurch aus, dass sie den außerordentlichen Beitrag zur Entwicklung der spanischen Kunst des 20. Jahrhunderts, den Picasso, Klee, Miró, Gonzales oder Dalí markiert haben, aufnahmen und weiterführten.

In der Kunst von Antoni Tàpies spiegeln sich die allgemeinen Problemstellungen der Avantgarde wider. Das herrschende Dilemma der allgemeinen Erkenntnis, dass Kunst stumm ist, welches aus der puritanischen Tugend von Mondrian und Malewitsch hervorgegangen war, umging Tàpies, indem er bewies, dass Bilder optische Tatsachen sind. Seine Bilder besitzen ein Thema, das sie selbst mit ihren eigenen Elementen verkörpern. „Ich könnte nie ein Bild gestalten, ohne dass darin eine Idee, eine Suggestion wäre, die sich auf das Leben bezieht und uns helfen könnte, die Wirklichkeit zu sehen und zu formen.“³¹⁴ Trotz des breiten Spektrums der Thematiken zeichnet seine Arbeiten dabei ein Phänomen

³¹³ Szeemann, Harald (Hrsg.), Cy Twombly. Arbeiten auf Papier, Skulpturen. München 1987, S. 10.

³¹⁴ Tàpies, Antoni, L'art contre l'esthétique. Paris 1978, S. 160.

aus, welches auch bei Picasso oder Mirò festzustellen war: dass jede Arbeit die unverwechselbare Handschrift des Autors trägt.

Richtungsweisend für Tàpies war die zu jener Zeit in Barcelona herrschende Diskussion um den Surrealismus. Mit Paul Klee, Juan Mirò und Salvador Dalí als Vorbilder entwickelten sich seine Werke vor einem Hintergrund philosophischer, ästhetischer und sozialer Fragestellungen. Seine Malerei stand dabei im Blickfeld eines analytischen Bewusstseins: Der intellektuellen Kontrolle unterworfen wurde sie zur selbstkritischen, reflektorischen Instanz. Werner Schmalenbach: „Denken und Machen sind eins, sie befinden sich in einem ständigen intensiven Dialog, dessen Ergebnis das Kunstwerk geradezu ist.“³¹⁵

Über das analytische hinaus wurde Tàpies auch von seinem ethischen Bewusstsein geprägt. Sein Schaffen reflektierte bereits früh auf gewisse Tendenzen der Arte Povera, der Prozesskunst und der Minimal Art. Der Künstler sah seine Kunst als einen Beitrag, menschliche Werte ins Bewusstsein zu rufen und durch das Medium Kunst auf die geistigen Entwicklungen der Zeit einzuwirken.

Unverwechselbar sind besonders die Materialbilder des Künstlers. Er überzieht hierbei riesige Tafeln mit dicken Schlamm- und Sandkrusten, in welche er Zeichen, Linien und Formen einritzte. Im Unterschied zur Materialkunst, die sich parallel in Frankreich, Deutschland, Italien oder Großbritannien entwickelte (vgl. die Combines von Duchamp), waren die strengen, fast abweisenden Werke von Tàpies aber nie Peinture. Seine Bilder zeigen weder den bewusst unbeholfenen Graffiti-Stil und den Esprit eines Dubuffet, noch die kultivierte Malqualität eines Foutrier oder den Aufbruch der Farboberfläche von Wols. Frei von Protest oder Provokation bergen Tàpies' Materialbilder im Wechselspiel formaler und technischer Momente als bildprägende Impulse vielmehr eine Art visionär-mystisches Geheimnis.

Parallel zu den Materialbildern entwickelte Tàpies ein umfangreiches zeichnerisches Werk auf Papier. Im Gegensatz zur statischen Schwere der Materialbilder erscheinen diese Zeichnungen flüchtig und skizzenhaft. Vergleichbar mit den Zeichnungen Twomblys stellen sie dabei keinen Endzustand dar, sondern erscheinen als Prozess aus der Spannung Form - Formlosigkeit, Konkretes - Abstraktes. Die Linie spielt hier eine deutlich stärkere Rolle als in den Materialbildern und damit einhergehend auch das skripturale Element.

Es ist unschwer festzustellen, dass der Ausdruck in den Werken von Antoni Tàpies sich nicht allein in der Verwendung von Schrift manifestiert. Wenngleich aber der Bildträger bei Tàpies für den kommunikativen Aspekt äußerst wichtig ist, sei dennoch darauf verwiesen, dass hierauf im Folgenden nur marginal Be-

³¹⁵ Schmalenbach, Werner, Antoni Tàpies. Zeichnungen, Berlin 1974, S. 13.

zug genommen werden kann. Herausgenommen und auf ihre innovative Stellung innerhalb des 20. Jahrhunderts untersucht werden soll die Verwendung und Aussage der zahlreichen Schriftzeichen, die sich sowohl in den Materialbildern als auch in vielen Zeichnungen Antoni Tàpies' finden.

Der Künstler liebte jede Form der zeichenhaften Äußerung, sei es in Form der Notiz, der Kritzelei oder der Kalligrafie. Er experimentierte selbst mit Büchern und ihren Titeln,³¹⁶ wobei das Buch per se für ihn als ästhetisches Objekt eine Bedeutung als visuelles und haptisches Erlebnis hatte.

Nach Phasen figurativer, informeller und abstrakt-expressiver Arbeiten traten Schriftzeichen im Werk des Künstlers erstmals zu Beginn der sechziger Jahre auf. Damit einher ging ein Neutralisieren des Brodelns ästhetischer Gefühle, das seine Kunst bislang bestimmt hatte, sowie eine kompaktere, asketischere Erscheinungsform der rauen, schroffen Materialschichten.

Während der siebziger Jahre begann Tàpies, spielerisch und innovativ mit Ziffern und Buchstaben umzugehen und sie zu einem komplexen Kommunikationssystem zusammen zu bauen. An dieser Stelle zeigte sich u. a. seine Faszination von der Kombinationskunst von Raimund Lullus³¹⁷, der ein Bedeutungsalphabet entworfen und daraus Buchstabentabellen abgeleitet hatte.

Erst im späteren Werk ab den achtziger Jahren erhielt die Schrift in den Bildern von Antoni Tàpies jedoch stärkere Gewichtung. Dabei waren zwei Bereiche von Bedeutung: Zum einen befasste sich der Künstler intensiv mit archaischen Schriften. Die alten, wie sperrige Balken auf Mauern geschriebenen Zeichen waren vermutlich optimale Transskriptionen für seine Empfindungen des Rätsels Mensch. Sie schienen jeden Sinn zu verriegeln, worin man eben ihren Sinn sehen konnte. Darüber hinaus versuchte er sich anhand der „Ecriture automatique“ in einer Selbstkommunikation mit den tiefer liegenden Bewusstseinschichten.

Skripturale Zeichen nehmen seit dieser Zeit in der Bildwelt des Künstlers eine zentrale Stellung ein. In beinahe allen Werken tauchten nun Buchstaben, Ziffern, Hieroglyphen, lesbare Worte, Satzfragmente und ganze Sätze in verschiedenen Sprachen auf. In Form von vehementen Kürzeln, explosiven Zeichen und kalligrafisch abstrahierten Markierungen fungieren sie als Ausdruck gestischer Impulse. Innerhalb der Komposition sind die Schriftzeichen teilweise von zentraler Bedeutung, oft sind sie sogar der eigentliche Bildgegenstand. Dem Wort oder Text im Bild gehen dabei häufig sinnvoll gesetzte Buchstaben voraus

³¹⁶ Ein Beispiel hierfür ist sein Buch „Novella“, das, im Kontrast zu dem etwas Neues intendierenden Titel, mit Eselsohren, Löchern, Rissen, Kritzeleien und Flecken versehen war.

³¹⁷ Vgl. hierzu Catoir, Barbara, Gespräche mit Antoni Tàpies. München 1987, S. 38.

wie in der Komposition „M“³¹⁸ von 1960. Die Bildfläche ist hier ausgefüllt von dem überdimensionalen Buchstaben M, welcher als kompositionsbildendes, symmetrisches Element fungiert.

Besonders häufig finden sich sprachliche Äußerungen in Werken, die eine politische Aussage enthalten, oft handelt es sich dabei um Stellungnahmen für ein freies Katalanien, wie in dem 1971 gemalten Werk „Der Geist Kataloniens“³¹⁹. Seine Freiheitsvorstellungen tat der Künstler dabei völlig anders kund als etwa Jackson Pollock. Während die amerikanischen Aktionisten um Pollock alle Schleusen öffneten und damit, wie sich Schmalenbach ausdrückt, eine „junge, geschichtslose, respektlose, rücksichtslose Dokumentation von Freiheit“³²⁰ demonstrierten, verschloss sich der Spanier hinter großen, hermetisch abgeriegelten Mauern.

Die Arbeit „Der Geist Kataloniens“ wurde zunächst mit einem schweren, hellen Auftrag grundiert, in welchen der Künstler eine Vielzahl von Worten, politischen Forderungen und Parolen, die alle um das Thema Freiheit kreisen, einritzte. Kleinere, handschriftliche Worte und Satzfragmente werden dabei von größeren, in Versalien geschriebenen überlagert. Eine plakative Ordnung innerhalb der Bildfläche wird durch vier blutrote, symmetrisch angeordnete senkrechte Striche hergestellt. Die inhaltliche Vehemenz wird unterstrichen durch in demselben Rot über die ganze Bildfläche verteilte und mit den Fingern gemalte Striche und Verwischungen.

Die in Versalien eingeschriebenen Schlagworte lauten:

„LLIBERTAT³²¹ – DEMOCRAZIA – CATALUNYA – VIU – VERITAT – CULTURA – VASCA – CATALUNYA”

Formal bilden diese waagrecht geschriebenen Worte für Freiheit, Demokratie, Wahrheit und Kultur ein Gegengewicht zu den expressiven roten Balken. Die kleineren Schriftäußerungen werden von diesen beiden Gegenpolen gehalten und verklammert und damit formal wie letztlich auch inhaltlich miteinander verbunden. Das ganze Werk wird damit zu einem Manifest gegen die Diktatur Francos und zum Appell für die Autonomie Katalaniens.

Nach Schmalenbach verkörperte Tàpies mit derartigen Werken die radikale Gegenposition zu Pollock, wie er ihn oben definierte. Die Kunst Tàpies’ sei nicht jung, da sie, im Gegensatz zu dem aufbrechenden, optimistischen Drang der

³¹⁸ Abb. in Franzke, Andreas/Schwarz, Michael (Hgg.), Antoni Tàpies. Werk und Zeit, Stuttgart 1979, Abb. 100.

³¹⁹ Vgl. Abb. 25.

³²⁰ Schmalenbach, Werner, Rede auf Antoni Tàpies. In: Antoni Tàpies. Ausst.kat. St. Gallen, Galerie Im Erker 1993, S. 5-9, S. 6.

³²¹ Sic. Katalanische Schreibweise mit doppeltem „L“ am Wortbeginn.

amerikanischen Jugend nichts Junges an sich hatte, nicht geschichtslos, da sie europäisch und damit geschichtsträchtig war; sie erschien vor allem im Frühwerk als altersschwere, uralte Kunst, „eine Kunst, auf der die europäische Geschichte lastet mit ihren Wunden und Narben“³²². Und rücksichtslos sei Tàpies allein aus dem Grunde nicht, da er die Rücksichtslosen im Staat bekämpfte.³²³

Neben dem politischen Aspekt, der mit dem Ende des Franco-Regimes stark an Tragweite und Brisanz verlor, waren die schriftlichen Inhalte, die häufig in Form von ins Bild eingeschriebenen Titeln auftraten, oft Hinweise auf Assoziatives. So verweist beispielsweise der Imperativ „Seht die Sonne“ auf die Gurrelieder von Arnold Schönberg, die „Urbilder“ beinhalten einen Hinweis auf die Musik von Richard Wagner und mit einem Werk namens „Prajna=Dhyana“ werden zwei indische Begriffe zitiert, die fundamentale Weisheit ausdrücken.³²⁴ Musikalität und Meditation sind im Gesamtwerk von Tàpies generell von immanent großem globalen Interesse. Der Künstler macht damit seine universalen Interessensgebiete deutlich, indem er „buchstäblich die Weltweisheit als Konzentrat kürzelhaft einschreibt“³²⁵.

In seinen Werken sind einige semantische Zeichen mit geheimnisvoller, nicht mit endgültiger Sicherheit zu entschlüsselnder Bedeutung zu finden. Als häufigster und zum Gesamtverständnis des Künstlers als zentrales (Schrift)zeichen zu wertendes Symbol tritt in den Werken das „X“ auf, das eine Fülle von Bedeutungsinhalten intendiert. Als Diagonalkreuz betrachtet und im Zusammenhang mit anderen Zeichen und Formen gelesen reichen die Assoziationen vom christlichen Andreaskreuz über eine Gittersymbolik bis hin zum weiblichen Geschlechtszeichen. Darüber hinaus lässt sich das „X“ als Spur von Aktivitäten wie Überschneiden, Markieren, Verbinden, Ankreuzen oder Durchstreichen sehen. Um 90 Grad gedreht ergibt sich der Buchstabe „t“, der Anfangsbuchstabe von „Tàpies“ oder „Teresa“, der Frau des Künstlers.

Man könnte diese Reihe um einiges weiterführen. Was daraus zu erkennen ist, ist die intendierte Verschlüsselung, der Ansatz zum Bilderrätsel bei diesen Arbeiten. Legt man Paul Klees Intention des Sichtbarmachens des Unsichtbaren zu Grunde, ist zu vermuten, dass auch bei Tàpies eine Entschlüsselung gar nicht beabsichtigt war. Die Bilder verlören in diesem Fall ihr oben erwähntes mystisches Geheimnis.

So entwickelte Tàpies seine persönliche, geheimnisvolle Bilderschrift. Er erfand ein festes Zeichensystem, das Bild, Zeichen und Schrift miteinander zu festen

³²² Ebd.

³²³ Vgl. ebd.

³²⁴ Vgl. hierzu Haenlein, Carl (Hrsg.), Antoni Tàpies. Bilder, Skulpturen, Zeichnungen 1981-1997, Ausst.kat. Hannover 1998, S. 27.

³²⁵ Catoir, Barbara, „Infinit“ – Die Universalität im Spätwerk von Antoni Tàpies. In: Haenlein, Antoni Tàpies, a.a.O., S. 28.

Sinneinheiten verband. Das Bild galt ihm von Anfang an als Feld verschiedener Thematiken und Erkenntnisse wie etwa der oben erwähnten politisch-irrationalen. Die Anklänge an die geheimnisvollen Bildgründe Paul Klees verquickt er in der Verbindung von Materialien und Dingziten mit der Idee der Materialbilder von Kurt Schwitters und der Durchschreibung natürlicher Strukturen Max Ernsts.

Der Künstler selbst hat seine Kunst einmal mit Zauberei verglichen, die ihre Wirkung verliert, wenn man versucht, dahinter zu schauen: „Die Bereitschaft zum Mitmachen ist [...] der erste und entscheidende Schritt der Analyse. [...] Wenn einer sich von den Zauberkünsten nicht einfangen lassen will, auf denen beruht, was wir unter Kunst verstehen, dann ist es schon besser, gar nicht erst weiterzumachen.“³²⁶ Er erwähnte dabei auch die Menschen im fernen Osten, die über das Zeremonielle und die Ehrfurcht davor besser Bescheid wüssten als die Europäer. Seiner Ansicht nach mussten die Menschen die Fähigkeit zur Kontemplation neu erlernen.³²⁷ „Dem Menschen in Erinnerung rufen, wer er in Wirklichkeit ist, ihm ein Thema zum Nachdenken geben, in ihm einen Schock hervorrufen [...], das ist, was ich in meinem Werk anstrebe. [...] Es gibt Ereignisse, die Entsetzen und große Auseinandersetzungen hervorrufen; andere wiederum geben Anlaß zu ruhigem und heiterem Gespräch. Hier sage ich einige Worte, um euch zum Nachdenken zu veranlassen [...] oder, ich gebe euch einen leichten Seufzer.“³²⁸

Zur Verschlüsselung seiner Bilder äußerte sich der Künstler – in ähnlicher Weise wie Marcel Duchamp – selbst: „Ich meine auch, das Erklären sei nicht unsere Aufgabe; dafür gibt es ja schließlich Kunstkritiker und Kommentatoren. [...] Die Schwierigkeit kommt freilich nicht allein daher: Meist will der Fragende über ein ganz bestimmtes Werk etwas wissen oder auch nur über ein einzelnes Zeichen oder ein bestimmtes Fragment. Heutzutage liegt [...] der Sinn eines Werkes jedoch kaum noch allein in ihm selbst, weil jedes Kunstwerk mit vielen anderen, eigenen oder fremden, in Beziehung steht. Um ein einziges Werk zu erklären, muss man schon beinahe die ganze Geschichte der Kunst bemühen.“³²⁹

Barbara Catoir äußerte zur Bedeutung und Stellung von Buchstaben und Zahlen in Tàpies' Werk: „Die eine innere Motorik freisetzende Kritzelei oder die magische, mehrdeutige Chiffre, deren Bedeutung und Entzifferungsprinzip nur noch in ihr selbst liegt, werden zum festen Bestandteil der bildnerischen Sprache. Diese monologisierenden oder assoziativ gesetzten Schriftzeichen setzen die Schrift, ohne sie aufzuheben, in ihrem pragmatischen, eindeutigen

³²⁶ Ebd., S. 30.

³²⁷ Vgl. ebd.

³²⁸ Ebd., S. 17 f.

³²⁹ Tàpies, Antoni, Nichts ist gering. In: Antoni Tàpies. Ausst.kat. St. Gallen, a.a.O., S. 29-36, S.29.

Kommunikationswert der Alltagssprache außer Kraft. Ebenso wie die ‚poésie pure‘ enthüllten sie ihren Sinn als einen verborgenen.“³³⁰

Aus den angestellten Beobachtungen ergibt sich also, dass Tàpies den pragmatischen Kommunikationswert der Alltagssprache außer Kraft setzt und die assoziativ gesetzten Schriftzeichen ihren Sinn in der Verhüllung offenbaren lässt. Die Verrätselung wird dabei zum Kommunikationsprinzip, welches die Werke wie eine geheimnisvolle neue Sprache überzieht.

9. Mythos und Geschichte bei Anselm Kiefer

Bei dem 1945 geborenen Beuys-Schüler Anselm Kiefer ist das Verhältnis zwischen dem visuellen System Bildende Kunst und dem linguistischen System Sprache geprägt von Vielschichtigkeit und Mehrdimensionalität. Wie bei seinem Lehrer kommentieren sich auch bei Kiefer Wort und Bild gegenseitig. Ähnlich wie Cy Twombly macht er dabei die eigene Handschrift zum formalen und zugleich inhaltlichen Bestandteil seiner Werke.

Thematische Inhalte sind in den Werken Kiefers zumeist kulturelle Überlieferungen, die interpretiert und zur Diskussion gestellt werden. Die Schriftäußerungen reichen dabei von einzelnen Wörtern und Begriffen über oft erhellende Bildtitel und Zitate bis hin zu narrativen Bildstrukturen. So finden sich beispielsweise Zitate von Namen, Personen und Orten, die sich manchmal einem bestimmten kulturellen Kontext zuordnen lassen. Sein Umgang mit Wörtern ist dabei ähnlich demjenigen mit Objekten. Er verwendet sie wie greifbare Materialien als integrale Stücke der Kunst. So verändert er beispielsweise durch das Umstellen eines einzigen Buchstaben das traditionelle heroische Thema des Nibelungenliedes zum „Nibelungenleid“³³¹.

Kiefer bedient sich einer symbolisch und metaphorisch angereicherten Bildsprache, die vorhandene ikonografische und ästhetische Muster aufgreift und durch eine Fülle an Bildern ergänzt. Die Bilder erschließen sich dabei nicht bereitwillig. Vorhandene Inschriften ergänzen nicht die zunächst sich aufdrängende Unmittelbarkeit der visuellen Darstellungen, sondern untergraben sie vielmehr. Die Interpretation der Werke, die geprägt sind von einem komplexen Netz von zu kombinierenden Beziehungen, bedarf daher einer fundierten Kenntnis von Kiefers von Politik und Historie geprägten Ikonografie. Ein Teil der Inhalte und Topoi gehörte in den fünfziger Jahren zum allgemeinen Wissenspensum deut-

³³⁰ Antoni Tàpies. Handzeichnungen, Aquarelle, Gouachen, Collagen 1944-1976, Ausst.kat. Bremen 1977, o.S.

³³¹ Vgl. Neff, John Hallmark, Reading Kiefer. In: Anselm Kiefer - Bruch und Einung. Ausst.kat. New York, Marian Goodman Gallery 1987, S. 7-12, S. 11.

scher Schulkinder und damit zum Kanon deutscher Bildung. Für die meisten jüngeren Menschen heute aber sind diese Themen ein erst zu erlernendes und begreifendes Feld.

Beim Verständnis der Werke Anselm Kiefers spielt der geschichtliche Hintergrund Deutschlands eine große Rolle. Die so genannten „weißen Jahre“, die Zeit zwischen der Beendigung des Zweiten Weltkriegs und dem Regierungsantritt Konrad Adenauers 1949, bildeten eine Lücke in dem von Schuld und Unterdrückung geprägten nationalen Bewusstsein. Die Volksgemeinschaft war durch ein Streben nach Individualität ersetzt worden, wodurch der Gemeinschaftsgeist stark geschwächt war. Durch das Unterdrücken der unmittelbaren Vergangenheit befand man sich in einer Art nationaler Amnesie, der Umgang mit der Realität war höchst problematisch geworden.

Anselm Kiefer belebte nun die faschistische Ikonografie wieder, indem er Themen deutscher Kultur verarbeitete, die in der Nazizeit hochgehalten worden waren. Die Inhalte seiner Arbeiten wie die Nibelungensage, die Mythologie der Wälder und Bäume, Richard Wagners Opernwelt oder auch der Hitlergruß wurden allerdings von vielen Zeitgenossen abgelehnt. Kiefers Streben nach einer aktiven Transformation der Geschichte wurde ihm vielfach als konservativer Revisionismus ausgelegt. Der Künstler versuchte aber vielmehr, durch das Hochhalten der Traditionen auf Dahinterliegendes zu verweisen. John Hutchinson: „In einem System gesehen versucht Kiefers Kunst, uns mit Hilfe des Mythos durch den Vorhof jüngster Geschichte zu führen, hin zu Fragen des Seins. Mit anderen Worten: Der einzige Weg zu einer geistigen Vision führt **durch** die Welt.“³³²

Während Joseph Beuys sich bei seinem Versuch, mit seiner Kunst die Gesellschaft zu einem tieferen Verstehen ihrer selbst und ihrer Probleme zu motivieren, nie aus dem Sicherheitsrahmen seiner Weltanschauung herausbewegte, fand Anselm Kiefer gerade in der Ungewissheit Kraft. Wie Gudrun Inboden feststellte, bewirken in Kiefers Werk erst die Metaphern und Beschriftungen, die meist als Fremdkörper beispielsweise auf Landschaften aufgebracht sind, die Individualität und Deutbarkeit der einzelnen Bilder. Inboden bezeichnet die Metaphern und Wörter zum einen als Symbole der Sinngebung, die dem Mythos angehören, versteht man diesen kosmogonisch als Offenbarung bzw. Deutung des Wirklichen. Zum anderen seien sie Hilfskonstruktionen: Was die eine Sinn-schicht nicht schaffe, bewältige die abstrakte Überlagerung der Schriftebene. Den Künstler nennt die Autorin den Vermittler zwischen Geschichte und Mythos. Indem er durch die „Fremdkörper“ Metaphern die geistige Verbindung

³³² Hutchinson, John, Kiefers Welt, in: Anselm Kiefer. Ausst.kat. Stuttgart 1980, o.S.

zwischen beiden herstelle, handele er „im Bewußtsein der ältesten und höchsten Aufgabe der Kunst“.³³³

Ein anschauliches Beispiel für die Richtigkeit von Inbodens Feststellung ist das Werk „Siegfried vergißt Brünhilde“³³⁴, in dem sich der Künstler 1975 mit einem seiner präferierten Themen, der deutscher Mythen- und Opernkultur, befasste.

Das Bild ist bis auf einen schmalen Streifen am oberen Bildrand ausgefüllt von einem aufgewühlten Ackerfeld. Wie durch eine Schneise wird der Blick des Betrachters vertikal von vorne nach hinten gezogen, wo sich die Landschaft durch eine horizontale Baumreihe vom angrenzenden Himmelsstreifen abhebt. Auf dieser Feldschneise ist handschriftlich mit sich nach hinten verjüngenden Buchstaben der Satz „Siegfried vergißt Brünhilde“ zu lesen. Der zum Horizont hin entwindende Satz wird von der Markierungslinie der Bäume, die die Sphäre Erde/Materielles von der Sphäre Himmel/Geistiges abgrenzen, aufgenommen.

Der Künstler fungiert bei diesem Werk als Vermittler zwischen Gegenwart, Mythos und Geschichte, deren natürlichen Zusammenhang er als verloren betrachtet. Diesen Verlust verdeutlicht er durch die öde, eingefrorene Darstellung des eigentlich Fruchtbarkeit implizierenden Ackerbodens sowie die Abdrängung des Himmels.

Der fremd und unerwartet in die karge Landschaft eingeschriebene Satz verweist auf die Stelle in der Nibelungensage, als Siegfried den Trank des Vergessens zu sich genommen hat, welchen ihm Hagen reichte, damit er die geliebte Brünhilde vergesse. Kiefer teilt nun damit drei Dinge zugleich mit: Zum einen verweist er auf den kulturellen Mythos des Nibelungenliedes, der sich spontan aufdrängt. Zum zweiten verweist er durch den gleichzeitigen Bezug zur Wagneroper auf die deutsche Kultur und Geschichte. Und zum dritten zeigt er mit dem Finger auf die oben erwähnte Problematik der deutschen Tradition, den rasanten Wertewandel und das bewusste Vergessen der eigenen Kultur im Deutschland der zweiten Jahrhunderthälfte. Das im Satz implizierte Vergessen wird noch verstärkt durch die sich stark verkürzenden Buchstaben, die unvereinbar mit ihrem Untergrund und verloren dastehen.

Der Künstler scheint hier die beinahe Unmöglichkeit der Vermittlung zwischen Geschichte und Gegenwart sowie zwischen Geschichte und Mythos demonstrieren zu wollen. Das Vergessen der Zusammengehörigkeit dieser Werte hinterlässt eine Öde, auf der sich die Worte wie Fremdkörper ausmachen. Der grundsätzliche Auftrag des Künstlers als Vermittler scheint damit als gescheitert betrachtet. Der Weg führt ins Ungewisse.

³³³ Vgl. Inboden, Gudrun, Exodus aus der historischen Zeit. In: Ebd., S. 5-19.

³³⁴ Vgl. Abb. 26.

Die Wechselbeziehung von Werk und Wirkung, die im kunsthistorischen Diskurs ein konstantes Thema darstellt³³⁵, wird in der Kunst Anselm Kiefers sehr deutlich. Sie spricht den Betrachter unmittelbar an und überwindet mittels der Sprachlichkeit die eigenen Grenzen. Die Uneindeutigkeit und Offenheit der vielschichtigen Bilder bewirken dabei sehr unterschiedliche Reaktionen. Ein wichtiger Aspekt in Kiefers Strategie ist dabei die postmoderne Zweideutigkeit. Seine Allegorien sind oft widersprüchlich, Ernsthaftigkeit und Hochgeistiges meist ironisch gefärbt, die Symbole nie eindeutig. Die Ambivalenz in den Bildern, wie sie auch im vorliegenden Werk zu spüren ist, macht den Betrachter zum einen aufmerksam auf den Wandel von Bedeutungen in der zeitgenössischen westlichen Kultur und zeigt zum anderen gleichzeitig auch die unaussprechliche Natur von Wirklichkeit.

Es lässt sich feststellen, dass Kiefers Handhabung der Sprache im Bild nicht als dadaistisches Alltagsfragment zu sehen ist wie etwa im Neodada oder der frühen Pop Art, beispielsweise bei Robert Rauschenberg. Er arbeitet auch nicht mit Sprachspielen wie die Vertreter der Concept Art in Nachfolge Marcel Duchamps, wo die Sprache ein sich selbst und das Bild in Frage stellender Faktor ist. Auch fungiert die Sprache bei ihm nicht als psychologischer Ausdrucksträger wie bei Cy Twombly, an dessen Schriftzügen sich seine inneren Bewegungen ablesen lassen.

Die Sprache bei Kiefer beinhaltet vielmehr die Funktion von Notaten, die den möglichen Deutungshorizont eines Werks assoziativ markieren. Der Betrachter wird angeleitet, die Gemälde nicht ausschließlich als visuelle Erscheinung zu betrachten, sondern als einem bestimmten inhaltlichen Bedeutungsrahmen zugeordnetes Phänomen wahrzunehmen. So bemerkt denn auch Peter Schjeldahl: „Es reicht nicht aus, seine Bilder einfach zu betrachten. Man muß sie lesen und ihnen Anleitungen entnehmen. Man muß die historischen und literarischen Referenzen erlernen, und wenn man [...] kein Deutsch beherrscht, muß man die Übersetzung der Titel und Texte herausuchen.“³³⁶

10. A. R. Penck und das „Standart“-Konzept

Der 1939 in Dresden geborene A. R. Penck, sein richtiger Name ist Ralf Winkler, arbeitet seit seiner Kinderzeit künstlerisch. Neben der Bildenden Kunst

³³⁵ Ernst Gombrich beispielsweise äußerte, dass in jedes Kunstwerk „Bedeutungen hinein gelesen [werden], die nicht direkt gegeben sind“. Gombrich, Ernst H., zit. in: Schütz, Sabine, Anselm Kiefer. Geschichte als Material, Arbeiten 1969-1983, Köln 1999, S. 51.

Der Philosoph und Anthropologe Arnold Gehlen betonte darüber hinaus in seinem Buch „Zeitbilder“ 1960, dass jedes Kunstwerk per definitionem kommentarbedürftig sei. Vgl. Gehlen, Arnold, Zeitbilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei. 2., neu bearb. Aufl., Frankfurt/Bonn 1965.

³³⁶ Schjeldahl, Peter, zit. in: ebd., S. 50.

hatte er schon immer eine große Affinität zur Literatur.³³⁷ Malerei, Skulptur und Schreiben hängen für ihn untrennbar zusammen: „Das [sc. Malerei und Plastik] läuft alles gleichzeitig ab, zusammen mit der Musik und dem Schreiben. Es ist ein breiter Strom.“³³⁸ Im Streben, einen Zusammenhang zwischen Optik, Bedeutung und Klang herzustellen, lässt Penck die Grenzen zwischen den Medien Buch, Zeichnung, Schrift, Malerei und Musik verwischen.

Inhaltlich sind Pencks Werke, ähnlich wie die von Kiefer, sehr stark durch die deutsche Historie geprägt. Er wurde in die Nachkriegsentwicklung hineingeboren, hat das Ende des Zweiten Weltkrieges noch miterlebt. Dem in Ostdeutschland aufgewachsenen Künstler widerstrebten die in der DDR vorgenommenen Manipulationen von Anbeginn an. Er entwickelte ein regelrechtes Feindbild gegen den Staat. Die Folge davon waren Kontakte zu Untergrundbewegungen, wo er Bekanntschaften anderer nonkonformistischer Künstler wie Georg Baselitz und später auch Jörg Immendorff machte. Die Regierung ihrerseits suchte die Entwicklung des rebellischen jungen Künstlers systematisch durch Einschränkungen und Verbote zu unterdrücken, was sich mehr und mehr zuspitzte. 1970 wurde ihm ein radikales Ausstellungsverbot ausgesprochen.

Erst zehn Jahre später gelang ihm schließlich die Flucht in den Westen, was eine spürbare Veränderung in seinem Werk hervorrief. Waren die in der DDR entstandenen Werke von der emotionalen aufgeladenheit eines Menschen gezeichnet, der seine Träume nicht ausleben konnte, so wurde seit 1980 eine verstärkt rationalistische Tendenz spürbar.

Sehr anschaulich manifestiert sich dies in seinem bereits zu DDR-Zeiten entwickelten „Standart“-Konzept. Buchstaben und ganze Sätze, oft in Form von Fragen, spielen hierbei eine zentrale Rolle. Nachdem Pencks Bildwerke bereits seit den frühen sechziger Jahren konstant erfüllt waren von Zeichen, Chiffren, Zahlen, Zitaten, emblematischen Signaturen, kryptographischen Symbolen sowie lesbaren und kodierte Details, entwickelte er 1970 das „Standart“-Konzept. Ziel dabei war, mit Hilfe von stehenden Dingen, Totems, im Sozialismus die Aufstellung von etwas Neuem zu demonstrieren. Im Westen wandte Penck das Konzept weiterhin an, jedoch wesentlich weniger Theorie beladen, eher wie ein Bausteinsystem.

In den Jahren 1970/71 erläuterte der Künstler den Begriff in mehreren Schriften wie folgt: „Der Begriff Standart ist ein Griff in das Gebiet des Seh- und Perceptionsverhaltens, des Trainings dieses Verhaltens, der Technik der Regelung dieses Verhaltens, der Stellung dieses Trainings, welches das Ziel der

³³⁷ Bei einem Kunstwettbewerb in Dresden sandte er beispielsweise 1965 neben einem Holzschnitt auch ein soziales Gedicht ein.

³³⁸ Zit. A.R. Penck, in: A.R. Penck. Ausst.kat. Basel, Galerie Beyeler 1989, o.S.

technisch erzeugten Anpassung des Gehirns an eine künstliche Signalumgebung hat. Der Begriff enthält Gefühls- und Wortassoziationsmöglichkeiten zu Standart (stendardo, Standarte), zu Stand (feststellen, Zustand oder Stand im Sinne der Ständeordnung) und Art (artifizuell, art).³³⁹ Und „Ein Standart ist nun ein Bild dann, wenn es in seiner Struktur so einfach ist, dass jeder es perzipieren und imitieren kann... Verkehrszeichen, Warenzeichen, Schilder gehören zu den Standarts.“³⁴⁰

Seine Erklärung „Was ist Standart“³⁴¹ verfasste der Künstler für drei Lesergruppen: Für beliebige Leser, für Techniker und für Kinder. In dem Teil für Kinder demonstrierte der Künstler den Wert kindlicher Unbefangenheit in der Kunst, indem er diejenigen direkt ansprach, die daran am nächsten waren: „Liebe Kinder! Liebes Mädchen! Lieber Junge!... Probiere aus, was du alles mit dem Zeichenstift oder der Kreide machen kannst: Striche, Punkte, Kreuze, Pfeile und Schnörkel, wie du die Dinge nennst, ist gleich, merke dir aber, wie all diese Dinge aussehen, und übe dich darin, sie dir vorzustellen. Wenn du dies tust, merkst du, daß bei jedem Zeichen bei dir ein Gefühl oder eine Empfindung erscheint, wenn du es wirklich malst, aber auch, wenn du es dir vorstellst. Es kann auch sein, daß dir bei einem Zeichen irgendeine Idee kommt, etwas zu tun. Ja, du wirst es erleben, daß dir ein Gefühl, welches du hattest, bei der Vorstellung eines Zeichens auch plötzlich erscheint, und dir so ein Erlebnis schafft in der Wirklichkeit.“³⁴²

Die Standart hatte also die grundsätzliche Funktion eines kooperativen Trainingsprogramms als sozial-realistische, thematisierte Konzeptkunst. Es wurde die Haltung der Freiheit geprobt innerhalb einer akzeptierten Welt der limitierten und limitierenden Fakten. „Die Überschau über die Menge der Haltungen, Verhaltensweisen und Situationen kann zur freien Wahl einer Haltung gemäß einem angestrebten Ziel führen.“³⁴³, so der Künstler.

1970/71 entstanden die ersten großen Standart-Leinwände. Sie beinhalteten skripturale Äußerungen in Form von Graffiti, Kritzeleien, Mitteilungen, Hinweisen, Kürzeln, geheimnisvollen Botschaften als Knotenpunkte des Informationsaustauschs in der Stadt oder Spuren des Denkens und der Auseinandersetzung von Menschen mit Hilfe von Signalen. In dadaistisch anmutender Riesenschrift finden sich verschiedene Schriftarten eingebettet zwischen zahlreichen Zeichnungen und Symbolen.

³³⁹ Penck, A.R., Standart. Einführung des Begriffes, 1970. In: A.R. Penck. Gemälde, Handzeichnungen. Ausst.kat. Köln 1981, S. 101.

³⁴⁰ Penck, A.R., Was ist Standart. Köln 1970, o.S.

³⁴¹ Vgl. Ebd.

³⁴² Ebd., o.S.

³⁴³ A.R. Penck. Zeichnungen und druckgraphische Werke im Basler Kupferstichkabinett, Ausst.kat. Basel 1986, o.S.

Die Buchstaben und Zeichen in den Standart-Arbeiten wirken spontan, naiv. Bei seiner Arbeit war die persönliche Aggression des Künstlers jedoch immer ein wesentlicher inhaltlicher Faktor: „Aggression ist sicherlich sehr wichtig in meinem Werk. Um noch einmal auf meine Biografie zu verweisen: Ursprünglich wollte ich Berufssoldat werden, aber das führte zu nichts... [...] Ich bin interessiert an Aktivität und Zerstörung. Ich habe versucht, Zerstörung zu vermeiden, aber indem ich älter werde, sehe ich die Notwendigkeit ein, gewisse Dinge zu zerstören, sogar innerhalb von einem selbst.“³⁴⁴ Ein sich aus dieser Aggression ergebender Motor war die spontane Energie, die sich „scheinfrei“³⁴⁵, jenseits allen individualistischen Ausdrucks im Bild manifestieren sollte. Der enge Bezug zum Untergrund spielte darüber hinaus eine wesentliche inhaltliche Rolle.

Ein in den Standart-Werken immer wiederkehrendes und zentrales Motiv ist das expressiv gezeichnete Standart-Strichmännchen, welches mit Hilfe von unterschiedlichen Buchstaben, Ziffern und Zeichen immer wieder mit neuen Bedeutungsakzenten behaftet wird.³⁴⁶ Die frontale Strichfigur kann als Verkörperung des eigenen Ich gelten. Es ergibt sich die Verbindung aus einem selbstbewussten Zeichen („Hier bin ich!“) und einem ergebenen Gestus („Hier stehe ich nackt und wehrlos“). Um diese Figur herum entwickelte der Künstler ein vielfältiges System von metaphorischen zeichnerischen Kürzeln und Chiffren, welche den unterschiedlichsten Zeiten, Kulturen und Zweckbestimmungen angehören. So finden sich Symbole aus dem Bereich der Höhlenmalerei und Fragmente exotischer Kultpraktiken neben mathematisch-technischen Bilder- und Buchstabenkürzeln der Neuzeit.

Die eingesetzten Zeichen und Symbole bergen ihre Faszination in sich. Vereinzelt sind sie zumindest grob zu entziffern sowie ihrer Herkunft und Bedeutung nach zu beurteilen. Im Kontext betrachtet verlieren sie jedoch ihre scheinbare Eindeutigkeit und werden von einem Gebilde von Beziehungen geschluckt, in welchem jede Botschaft in der Vieldeutigkeit verloren geht. Analog hierzu verlieren auch die wörtlich lesbaren eingeflochtenen Begriffe, Schlagworte und Sätze im Beziehungsgeflecht völlig an eindeutiger Bedeutung. Johannes Cladders: „Sie verlieren sich [...] in einem Geflecht von Beziehungen, das nicht ihre verbale Präsenz sondern [...] [die] Bildwirklichkeit steigert.“³⁴⁷

³⁴⁴ Grisebach, Lucius (Hrsg.), A.R. Penck. München 1988, S. 52.

³⁴⁵ Penck, A.R., Was ist Standart. A.a.O., Umschlagrückseite.

³⁴⁶ Die grafische Form des Strichmännchens finden sich in Pencks Werken bereits seit 1960 in den so genannten „System- und Weltbildern“. Unter anderem kann man sie in ähnlicher Form bei Paul Klee oder Louis Soutter erkennen, von denen Letzterer eine künstlerische Vaterrolle für A.R. Penck darstellte.

³⁴⁷ Cladders, Johannes (Hrsg.), A.R. Penck. La Biennale di Venezia '84, Ausst.kat. Venedig 1984, Düsseldorf 1984, o.S.

Im Jahre 1973 beschloss Penck die Standart als oberstes Prinzip mit sechs großen Bildern mit dem Titel „Standart Ende“. Gleichzeitig legte er sein Pseudonym – den Namen „A. R. Penck“ hatte er einem Eiszeitforscher entliehen – ab. Beides galt ihm als gescheitert.³⁴⁸

Ein Werk aus dieser „Standart Ende“-Serie trägt den Namen „Standart - Theorie“³⁴⁹. Das Bild ist aufgeteilt in zwei Spalten, von denen die linke ein Drittel und die rechte zwei Drittel der Bildfläche einnimmt. Die rechte Spalte überschrieb der Künstler mit dem Titel „Standart-Technik-Projekt.“ Seine Affinität zu technischen Vorgängen wird hier deutlich. Zu sehen ist ein vierteiliges Geflecht von zahllosen kleinen Figuren und Formen, die sich zu einem Gesamtbild zusammenfügen, das an eine technische Zeichnung erinnert. Die linke Spalte ist ihrerseits aufgeteilt in drei Felder. Im obersten ist das typische Standart-Strichmännchen zu sehen, überschrieben mit dem Titel des Bildes „Standart-Theorie“. Darunter folgen in umgekehrter Reihenfolge von oben nach unten die Wortfelder „Theorie 2“ und „Theorie 1“. Unter „Theorie 2“ sind, auffälligerweise in jeweils unterschiedlichen Schrifttypen, die Begriffe „Sensualismus“, „Psychoanalyse“, „Überraum“, „Totem“ und „End“ zu lesen. Im unteren Feld liest der Betrachter, ebenfalls unterschiedlichen Schrifttypen, „1. Weltkrieg“, „Rom“, „Untergrund“, „Technologie“ und „Phasentheorie“.

Man kann nun in Kenntnis der Hintergründe zweifellos zu jedem der Begriffe Assoziationen herstellen, die auf die Beschäftigung des Künstlers mit den verschiedensten Bereichen aus Wissenschaft, Psychologie oder Technik hinweisen. Unter dem Überbegriff „Standart-Theorie“ verstanden handelt es sich dabei um einzelne Begriffe, die mit dem Standart-Konzept zusammenhängen. So verweist der Begriff „Technologie“ deutlich auf den technischen Aspekt der Standart, der „Sensualismus“ auf die Intention, durch das Konzept auf Dinge aufmerksam zu machen, dafür zu sensibilisieren und der ans Ende des Blocks „Theorie 2“ gesetzte Hinweis „End“ auf das geplante Ende der Standart. Im Gesamten betrachtet fällt es allerdings denkbar schwer, inhaltliche Zusammenhänge zu sehen, die den Wortfeldern als Inhalte zweier „Theorien“ eine Berechtigung geben würden.

Zweifellos ist alles interpretierbar und man würde unter Berücksichtigung und Abwägung aller Hintergründe sicherlich auch zu einer Erklärung kommen, doch ein kleiner, unscheinbarer Satz lässt den aufmerksamen Betrachter daran zweifeln, ob dies überhaupt notwendig ist. Erst bei genauerem Hinsehen sind die in kleinen, handschriftlichen Buchstaben quer eingeschriebenen provokativen Worte „Wer das liest ist doof“ zu erkennen.

³⁴⁸ Es soll an dieser Stelle nicht unerwähnt bleiben, dass das Ende der Standart 1973 nur temporärer Natur war. Der Künstler nahm das Konzept später wieder auf.

³⁴⁹ Vgl. Abb. 27.

Hierin könnte der Schlüssel für das gesamte Werk zu sehen sein. Der Künstler weist den Betrachter damit eindeutig darauf hin, dass ein semantisches Lesen der Begriffe nicht erwünscht ist, ja denjenigen, der es dennoch versucht, gar als „doof“ entblößt. Der Satz erscheint als eine Bestätigung dafür, dass Penck ein inhaltliches Verständnis seiner verbalen Äußerungen überhaupt nicht intendiert. Die Arbeit ist also, wie Pencks Werke generell, als Rätsel nur oberflächlich zu entziffern. Auch in Betrachtung des Gesamtgefüges von Gebärden und Aktionen im Zusammenhang mit dem Leben des Künstlers wird der Sinn nicht wirklich klarer.

Zum Verständnis seiner Werke äußerte sich der Künstler selbst einmal folgendermaßen, wobei eine Nähe beispielsweise zu Robert Rauschenberg oder Antoni Tàpies zu bemerken ist: „Das Bild ist das entscheidende Kriterium, nicht um es zu erklären, zu begründen, auszulegen, sondern um es zu erleben.“³⁵⁰

Es wird deutlich, dass Botschaft und Wirkung der Bildwerke Pencks rein im Bildnerischen liegen. Seine Bilder entstehen aufgrund von systematischem philosophischem Denken und nicht etwa mit dem Ziel verbaler Argumentation oder Agitation. Die Standart-Bilder sind demnach zu betrachten als (unlösbare) Bilderrätsel, jedes hat seinen Inhalt, sein Geschehnis. Dies zu akzeptieren, darin liegt der Schlüssel zum Grundverständnis der Arbeiten von A.R. Penck, denn, wie er sich selbst ausdrückte: „Der flache Rationalismus liebt die Erklärung, der scharfe Rationalismus liebt das Bild.“³⁵¹

11. „Hört auf zu malen!“ – Provokation und Aufruf bei Jörg Immendorff

Der 1945 geborene Jörg Immendorff war, wie Anselm Kiefer, ein Schüler von Joseph Beuys. Die Meinung des Lehrers war ihm immer ein wichtiges Kriterium für seine Kunst, was sich u.a. in ihm gewidmeten Werken wie etwa „Beuysland“ (1965) manifestierte.³⁵²

Immendorffs Kunstwollen war und ist von einer fast eigensinnigen Aggressivität, immer gegen den Strom ausgerichtet und von dem Denkschema geprägt,

³⁵⁰ Zit. A.R. Penck, in: ebd.

³⁵¹ Zit. A.R. Penck, in: A.R. Penck, Y. Zeichnungen bis 1975, Ausst.kat. Basel 1978, S. 7.

³⁵² Abb. in: Belgin, Tayfun (Hrsg.), Immendorff. Bilder, Ausst.kat. Dortmund 2000, S. 21.

Auch Immendorffs erster Umgang mit Schrift ist in den Spielchen seines Lehrers zu finden: In einem Gespräch mit Ingrid Korte erzählte er, wie er in der Akademie einmal auf ein Bild den Namen eines Maurers eingeschrieben habe und dazu den Satz: „Deutsche Maurer mauern gut.“. Beuys' Reaktion hierauf war die schriftliche Antwort: „Deutsche Maurer mauern gar nicht gut.“ Vgl. Korte, Ingrid, Interview mit Jörg Immendorff. In: Immendorff. Malerei 1983-1990, Ausst.kat. Esslingen, Galerie der Stadt 1991, Ditzingen-Heimerdingen 1991, S. 20 f.

dass sich die Bilder niemals selbst genügen, sondern immer auf ein Publikum ausgerichtet sind, dem sie sich stellen müssen. In seiner Kunst geht der Künstler gegen die gesättigte Gesellschaft an, indem er Positionierungen und Fixierungen vermeidet und durch eine sinnlich-dialogische Rezeption ersetzt. Er sucht die Debatte, die Auseinandersetzung, will durch seine Kunst zur Diskussion anregen. Dabei zielt er nicht auf endgültige Problemlösungen an, sondern er versteht sich als Unruhestifter, der durch seine Kunst spricht und vom Publikum gehört werden will.

Als zentrale Themenkreise tauchen in Immendorffs Werk, ähnlich wie bei Kiefer, Tàpies oder Penck, immer wieder Politik und Historie auf, was sich in verschiedenen Arbeitszyklen manifestiert. Chronologisch benannt sind dies die Zyklen ‚Baby-Art‘, ‚LIDL‘, ‚Agitrop‘, ‚Café Deutschland‘, ‚Café de Flore‘ und ‚The Rake’s Progress‘.

Ein ständig wiederkehrender Topos ist hierbei das Ineinanderspielen von Ex- und Interieur, also von Welt (die sich primär in den Bereichen Geschichte und Politik manifestiert) und Atelier (als Ort der inneren Kämpfe und ästhetischen Experimente) sowie von der Stadt in ihrem äußeren Erscheinungsbild und den Cafés oder Theatern. Der Theateraspekt war für den Künstler nicht nur im Bereich der Malerei von Bedeutung. Er probierte immer wieder neue künstlerische Ausdrucksformen aus. Neben Aktionen und Performances war er in der Straßentheatergruppe „Conrads-Gruppe“ tätig, zeitweise wollte er gar als Schauspieler zum Theater. Für seine Vorgehensweise in den Bildwerken war dies insofern von Bedeutung, als er Symbol-Requisiten wie solche aus einem Theaterfundus immer wieder in neuen Sinnkontexten einsetzte.

Jörg Immendorffs Leben ist durchzogen von Fragen, die durch die Geschichte determiniert sind: „Die Auseinandersetzung mit der Geschichte ist mir wichtig. Ich habe Respekt vor ihr.“³⁵³ Im Gegenteil zu Kiefer jedoch, der die Geschichte reflektiert und in den verlorenen Zusammenhang mit dem Mythos zu bringen sucht, sieht sich Immendorff als gesamtverantwortlich für alles, was in und um ihn geschieht. Indem er alles auf sich selbst bezieht und im Bild austrägt, wird jedes Bild zum Bekenntnis, der Akt der Personifizierung wird visualisiert: „Jedes Immendorff-Bild ist ein historisches Tableau, ein politisches Situationsbild, die kritische Darstellung einer kulturpolitischen Situation, aber auch das ironische und selbstironische Infragestellen von alldem.“³⁵⁴ Die Kunst sieht er als eine Chance, „die Zukunft von der Vergangenheit und die Vergangenheit von der Zukunft zu befreien.“³⁵⁵

³⁵³ Jörg Immendorff auf der Pressekonferenz in Dortmund am 13.10.1999.

³⁵⁴ Hegyi, Lóránd, Vom „Café Deutschland“ zum „Café de Flore“. In: Ebd., S. 9-12, S.9.

³⁵⁵ Zit. von Althöfer, Heinz, Die Moral der Malkunst. In: Belgin, a.a.O., S. 40-55, S. 43.

Als Historiker berichtet Immendorff engagiert, aber ohne zu verurteilen. Seine Bilder fungieren als plakative Aufforderung an den Betrachter, Stellung zu nehmen, sich damit zu identifizieren, wozu sich der Künstler gesellschaftspolitisch und moralisch verpflichtet sieht. Seine Bilder sollen sich dem Betrachter stellen müssen, sind „Mahnungen, Anträge, Proteste. Vielleicht auch Dokumente der Solidarität, der Freunde, der Künstler, der Arbeiter, der Philosophen, möglicher Einklang mit der eigenen Geschichte.“³⁵⁶

Der Sinngehalt für den Künstler per se bedeutet für Immendorff grundsätzlich Präsentation, Herausforderung und Diskussion. Die Bilder sollen nicht nur den Betrachter aufrütteln, sondern auch untereinander streiten, ja als Quelle des Streits fungieren. Die entscheidende Frage, mit denen er seine Kollegen dabei zum Kollektiv aufzufordern suchte, war die schon historisch gewordene: „Wo stehst du mit deiner Kunst, Kollege?“³⁵⁷.

Während Immendorff in seinen Werken Vergangenheit und Gegenwart, verschiedenste Personen, Betrachter und Künstler miteinander verschmelzen lässt, ordnet er Gedankensphären von der römischen und griechischen Antike über Hieronymus Bosch bis hin zu Man Ray und bringt alles in seiner Kunst zusammen. Er erzwingt Gemeinsamkeiten, die aus historischer oder kunstkritischer Sicht nicht zu erkennen sind und wirft das daraus Entstehende, gefiltert durch seine eigene Person, dem Publikum entgegen. Dahinter steht das zentrale Anliegen, innerhalb der Kunst neue, auf der Tradition basierende Verbindungen zum besseren gegenseitigen Verständnis zu schaffen. In diesem Zusammenhang reflektiert er auch stark seine eigene Persönlichkeit, seine Prägungen und Erinnerungen, was sich darin zeigt, dass er im Bild nicht nur mit dem Betrachter, sondern gleichzeitig auch mit sich selbst kommuniziert.

Jörg Immendorff geht es grundsätzlich um Wirkung, seine Kunst erfüllt immer die Aufgabe des Provozierens, des Evozierens, des Auseinandersetzens. Er will als Künstlerperson selbst agieren und nicht nur malen, um dann wieder in den Hintergrund zu treten. Wie für Beuys, so hat auch für ihn die Kunst eine moralische Aufgabe, die laut und provokativ demonstriert werden soll. Schrift hat demnach immer die Funktion von Provokation, Aufruf, Aktion. In seiner Absicht, seinem Publikum deutlich und für jeden verständlich etwas sagen zu wollen, unterscheidet er sich somit von seinen Kollegen wie etwa Kiefer oder auch Penck, mit dem er später zusammenarbeitete, deutlich. Heinz Althöfer schreibt: „Kunst wird von Immendorff als schärfste Waffe der politischen Auseinander-

³⁵⁶ Althöfer, in: Belgin, a.a.O., S. 44.

³⁵⁷ So auch der Titel eines Werks, Abb. vgl. Kunstmuseum Bonn (Hrsg.), Jörg Immendorff. Malerdebatte, Bonn 1998, S. 32.

setzung eingesetzt: mit Text-Malerei und dem Aufbegehren der ‚schrillen Farben des Aufrührers‘.³⁵⁸

Ein Beispiel hierfür ist das provokative Werk „Hört auf zu malen“³⁵⁹ von 1966. Auf dem rot grundierten Bild sind zwei undefinierbare, expressiv gemalte Formen zu erkennen. Nachdem dem Künstler das Bild offensichtlich nicht gefallen hatte, strich er es mit wütenden überkreuzten Pinselstrichen aus. Darüber setzte er groß den Satz: „Hört auf zu malen“.

Mit dem Werk, das von Joseph Beuys als ein neuer Weg begrüßt wurde, veranlasste Immendorff seine Zeitgenossen, insbesondere junge Künstler, Teil zu haben an seinem problematischen Paradox zwischen dem Ernstnehmen der Malerei und der Überlegung, ob und wie man malen sollte. Durch das direkte Ansprechen des Betrachters verwischt der Künstler dabei die Grenzen zwischen Bildsphäre und Realität. Es entsteht der Eindruck des unmittelbar miteinander Verknüpftseins, was im Bildraum gilt, gilt auch für den Rezipienten. Indem er sich auf die Stufe des Betrachters stellt, seine Wahrheit an die Realitätsebene heranrückt, betont der Künstler nachdrücklich seinen (gesellschafts)politischen Auftrag. Er erkennt, dass er im Bild allein nicht ausdrücken kann, was er dem Publikum sagen möchte und entscheidet sich für die Schrift als primäres Ausdrucksmittel. Indem er seine Kollegen dazu auffordert, mit dem Malen aufzuhören, impliziert er den Aufruf zum direkten Agieren. Somit geht Immendorffs Denken über den Ausdruck in der bildenden Kunst hinaus.

Die Intention des Kunstwerks als Dialog wird hier deutlich spürbar. Der Dialog als der Gattung der Literatur entstammender Begriff wird in eine malerisch-dialektische Konzeption überführt. Im Gegensatz zu Künstlern wie etwa den Vertretern der Concept Art beschäftigt sich Immendorff aber nicht mit Denksystemen, sondern stellt den Versuch an, eigene Erfahrungen und diejenigen anderer Künstler zur Diskussion zu stellen. Indem er Texte integriert, die sich direkt an den Betrachter wenden, hilft der Künstler diesem in seinem kommunikativen Anliegen bei der Entschlüsselung seiner Werke.

Immendorff hat dabei ein moralisch-didaktisches Vokabular entwickelt, das immer wiederkehrt, sich erläutert und ändert. Ähnlich wie bei seinem Lehrer Beuys fungiert die bildimmanente Schrift somit erklärend und hinweisend im Sinne der mittelalterlichen *clavis interpretandi*³⁶⁰. Es wird deutlich, dass Bild und Text im Sinne des „ut pictura poesis, ut poesis pictura“ als integrale Be-

³⁵⁸ Ebd., S. 40.

³⁵⁹ Vgl. Abb. 28.

³⁶⁰ Robert Keysselitz stellte in den Werken Immendorffs Wesenszüge fest, die Parallelen zur (niederländischen) Malerei des 17. Jahrhunderts aufweisen: Für beide gilt, dass ein Sinn mit dem Bild untrennbar verquickt ist und den eigentlichen künstlerischen Aspekt darstellt. Vgl. hierzu Keysselitz, Robert, *Der „clavis interpretandi“ in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*. Diss. München 1956.

standteile ineinander übergehen, eine Einheit bilden, einander ergänzen, erläutern und bedingen. In kaum einem Bild wird dies so deutlich wie im vorliegenden Beispiel, wo die Worte nicht nur im Bildgefüge, sondern auch in der Sinngebung untrennbar mit dem Bild verklammert sind. Das Bild erhält seinen Sinn offensichtlich erst durch die Schrift, die sich, wie in allen Werken Immendorffs, durch einen bewusst einfach lesbaren, fast kindlichen Charakter auszeichnet.

In den letzten Jahren ist der agitatorische Bildraum Immendorffs allerdings malerischer und assoziativer geworden. Die „neuen“ Bilder sind auf das Wesentliche reduziert, es finden sich schlichte Formen in einer zarten, unaufdringlichen Farbdimension. Reine Farbe und reine Form ist das Bildvokabular, das die Kunst von Jörg Immendorff im Rahmen von mystisch-mythischen, fast surreal anmutenden Themenkreisen zeichnet. Der kraftvolle, erzählerische Pathos, vorgetragen mit gewaltiger Farbe, ist einer assoziativen, malerischen Dimension gewichen, in der Schrift höchstens noch als Titel im Bild auftaucht. Wohin die Kunst von Jörg Immendorff noch führen wird, bleibt ungewiss, sicher aber ist, dass er als „Botschafter des Geistes und der Sinne“³⁶¹ einen deutlichen Markstein innerhalb der Kunst des 20. Jahrhunderts gesetzt hat.

12. Der „Child King der Achtziger“ - Jean Michel Basquiat

Das Leben und Werk von Jean Michel Basquiat zeichnet sich aus durch eine kurze, aber steile Künstlerkarriere. Der 1960 geborene Sohn eines Haitianers und einer Puertoricanerin avancierte in seinem kurzen Leben (er starb mit 27 an einer Überdosis Rauschgift) vom Graffiti-Maler des New Yorker Untergrunds zum namhaften Künstler, der u.a. mit Andy Warhol und Francesco Clemente zusammenarbeitete.

Seine Kindheit war geprägt durch den mischkulturellen und rassistischen Hintergrund von Brooklyn, für den sich niemand zu interessieren schien und in dem sich primär in den Bereichen Musik, Tanz, Filmen, Sport oder Kunst ausgedrückt wurde.

Als Jean Michel Basquiat damit begann, Kunst zu machen, war die Gesellschaft der Pop Art überdrüssig. Das tägliche Leben, das einem in diesen Kunstwerken überall begegnete, hatte eine so große Sensitivität übernommen, dass die Menschen den wahren Blick darauf verloren hatten. Es war eine Zeit, in der Künstler

³⁶¹ Belgin, Tayfun, Empfangsräume des Geistes. Skizzen zu Immendorff, in: Belgin (Hrsg.), a.a.O., S. 10-14, S. 14.

befähigt waren, neue Realitäten zu kreieren, indem sie versuchten, „the gap between art and life“³⁶² zu füllen.

Basquiats Kunstwerke markierten von Anfang an klar den Unterschied zur zeitgenössischen Kunstwelt: Gekennzeichnet durch einen klaren Bruch mit der Tradition zeichnen sie sich aus durch eine ironische, gebildete und raffinierte Beobachtung der Realität. Dabei beinhalten sie neben Resonanzen von afrikanischer Kunst, Jazz, Rap und Reggae auch die Gewalt als Ausdrucksform. Basquiats Kunst schreit laut und deutlich die Gefahren der Moderne heraus: Geld, Drogen, Sex, Rassismus.

Die Werke des Künstlers sind eine Mischung aus der Intensität moderner Kunst und der Expressivität und Figuration seiner schwarzafrikanischen und kreolischen Wurzeln. Er griff dabei sehr stark auf die multikulturell geprägten Bildzeichen des New Yorker Undergrounds zurück, die sich primär in den Subway-Graffiti zeigten. Im Laufe der achtziger Jahre, als Basquiat auf der Höhe seines Schaffens stand, waren die Graffiti-Künstler, in Parallelität zur in schnellem zeitlichen Rhythmus fortschreitenden Kunstentwicklung, in weniger als zehn Jahren von anfänglichen Wandkritzeleien zur Produktion komplexer, polychromer Bilder fortgeschritten.

Neben diesen subkulturellen oder anderen Kulturen entstammenden Einflüssen lassen Basquiats Werke allerdings durchaus auch Anlehnungen an zeitgenössische Künstler Vorbilder spüren. So galt ihm Jean Dubuffets „Art autre“ ebenso als Vorbild wie die Kunst von Robert Rauschenberg, Willem de Kooning, Antoni Tàpies, Henri Michaux oder Cy Twombly.

So ergab es sich, dass sein Oeuvre geprägt ist von einem bunten Amalgam aus Graffiti-Gestikulationen, obszönen Wandkritzeleien, afrikanischen Masken, Geistersehern, Krokodilen, Elefanten und Totem-Figuren auf der einen und Kinderzeichnungen, Comic-Figuren, Piktogrammen, Werbeslogans und Stadtplandetails auf der anderen Seite. Ähnlich breit ist die Bandbreite seiner Techniken, die von Abfall-Assemblagen bis zu Ölgemälden reicht. Immer bilden die verschiedenen Formen in den Werken in interaktiver Korrespondenz einen Gesamtkorpus von Zeichen, bestehend aus einer Versammlung heterogener Elemente in dynamisch spannungsreicher Koexistenz.

Schriftzeichen spielen im Werk Basquiats eine ganz zentrale Rolle. Die Elemente Farbe, Figuration und Schrift tauchen in seinen Bildern immer wieder gleichwertig nebeneinander auf. Dabei beschwor der Künstler gleichsam wie im Ritual der Wiederholung einen Kanon von Zeichen und Formen, die immer wieder zu

³⁶² Rauschenberg, Robert (Hrsg.), An Interview with Robert Rauschenberg by Barbara Rose. New York 1987, S. 9.

finden sind. So experimentierte er beispielsweise gerne mit Probe- und Arbeitstiteln oder setzte das Trademark (™)- bzw. Copyright (©)- Zeichen neben ausgestrichene Wörter. Die Intention dabei war das Schützen von Niederschrift und Tilgung, das Schützen als Warenzeichen. Durch das Ausstreichen verdeutlichte er, dass die Verwerfung und die Negation eines Wortes gleich bedeutsam sein konnte wie seine Setzung.

Die Experimentierfreude des jungen Künstlers dehnte sich auch auf die Einbeziehung verschiedener Gattungen in seine Kunst aus. Er arbeitete mit den mnemotechnischen, phonetischen Kräften des Computerzeitalters, den Keyboardinstrumenten mit Speichervorrichtungen, den Buchstaben und Zeichen wie mit dem Pinsel. Basquiats Werke entstanden im harmonischen Einklang mit den Errungenschaften der High Technology. Wenn er Lautschrift, literarische Anspielung und chromatische Strukturen miteinander in Verbindung brachte, arbeitete er jeweils nach den Prinzipien der verschiedenen Techniken.

Der Katalog von Symbolen und Zeichen, mit denen der Künstler arbeitete, bestand aus immer wiederkehrenden allgemeinen Kategorien und Themen, die sich primär um Autobiografisches, schwarze Helden, Comics und Cartoons, Anatomie oder Graffiti bewegten. Damit verquickt wurden sorgfältig gewählte Worte und Sätze, die sich häufig auf Geld, Rassismus und Tod beziehen. Die Referenzen der Zeichen und Symbole sind dabei oft mehrfach zuzuordnen - teilweise sind sie auch unspezifisch oder mystisch.

Die Schriftäußerungen erscheinen in verschiedenen Sprachen, vor allem in Englisch, Spanisch, Französisch, Deutsch und Italienisch. Sie erfüllen eine doppelte Funktion: Sie sprechen über Sichtbares und machen gleichzeitig Dinge überhaupt erst sichtbar, die ohne sie übersehen werden könnten. Generell bezieht Basquiat seine Zitate, die er selbst „facts“ nennt, gerne aus Büchern oder ähnlichen Druckerzeugnissen. Sie tauchen in Form von Satzketten, Wörtern und Slogans aus Speisekarten, Gebrauchsanweisungen, Comics, enzyklopädischen Schriften, anatomischen Lehrbüchern oder Fernseh- und Videoproduktionen als Realitätsfragmente auf: „Meine facts hole ich mir aus Büchern. Sachen über Zerstäuber, den Blues, Methylalkohol, Gänse im ägyptischen Stil. Ich beziehe meine Anregungen aus Büchern. Was mir gefällt, erscheint in meinen Bildern. Ich übernehme nicht die Verantwortung für meine facts. Sie existieren ohne mich. Eine Speisekarte in einem Restaurant ist ein Bild. Vielleicht esse ich den Schweinebraten nicht, aber sein Bild lebt weiter. Das Menü, die Schrift, sie existieren weiter ohne mich.“³⁶³

Aus dem Großbereich der eigenen Autobiografie tauchen zunächst häufig Anklänge an die Untergrund-Graffiti-Zeit auf. Besonders in den Jahren 1980/81 entstanden viele Werke, die Basquiats Verarbeitung von rauen, von Graffiti

³⁶³ Haenlein, Carl (Hrsg.), Jean-Michel Basquiat. Ausst.kat. Hannover 1987, Hannover 1986, S. 23.

überzogenen Stadtmauern zeigen. In der Subkultur hatte der Künstler die ersten Themen für seine Kunst gefunden und er war ihr zeitlebens verbunden. Die Schrift, die im Bild zum Zeichen wird, eröffnete ihm eine neue Dimension des Bildes. Einen großen Einfluss hierauf hatte auch Cy Twombly, bei dem Basquiat nach eigener Aussage lernte zu zeichnen, schreiben, kritzeln, collagieren und simultan zu malen.³⁶⁴

Die Kunst, die er zu seiner Graffiti-Zeit unter dem Sprayer-Pseudonym „SAMO“ gemacht hatte, bezeichnete der Künstler allerdings nicht als Graffiti, sondern ausdrücklich als eine Form von öffentlicher Poesie oder Konzeptkunst. Seine Definition von Graffiti ist dabei weiter als nur auf angesprayte Wände zu beziehen: Er bezeichnete diese Kunstform als außerhalb der formellen Definition von Kunst gefundene Bilder, wie sie beispielsweise bei Kindern, Primitiven, naiven Völkern oder Geisteskranken zu finden sind. Basquiat steht damit als modernes Äquivalent in der Erbfolge des 20. Jahrhunderts. Unter anderen waren bereits Paul Klee, Juan Mirò oder Jean Dubuffet auf der Suche nach dem Ursprung gewesen, indem sie versuchten, bei der Betrachtung von Kinder- und primitiver Kunst Gelerntes zu vergessen.

Im Zusammenhang mit noch weiter in die Jugend zurückgehenden Erinnerungen tauchen daneben häufig Bilder von Unfällen auf. Mit in Kindermanier gemalten Ambulanzwagen oder auch Toten erinnert sich der Künstler dabei an einen schweren Unfall mit längerem Krankenhausaufenthalt in seiner Kindheit. Während der Genesung hatte ihm seine Mutter ein Buch über Anatomie geschenkt, welches ihn sehr beeindruckt hatte und später zu einem weiteren Themenfeld anregte. Neben den Eindrücken aus dem Buch spielen für Basquiat auch die anatomischen Zeichnungen von Leonardo da Vinci eine Rolle, von dem er die häufige schriftliche Bezeichnung von gemalten Körperteilen übernahm.

Ebenfalls in autobiografischen Anklängen erscheint der Künstler in seinen Werken häufig im Selbstporträt, wobei er gerne mit dem Wort „HEEL“ auf sich selbst verweist. Das amerikanisch-englische Wort birgt – wie das bei Basquiat nicht unüblich ist – mehrere Bedeutungen: Zum einen bezeichnet es einen Körperteil, nämlich die Ferse oder Hacke. Zum anderen bedeutet „heel“ auch Lump, Schurke und beinhaltet damit eine Selbsttherabsetzung. Eventuell bezieht sich der Künstler hierbei auf eigene Verhaltensweisen, die ihn als einen Schurken ausweisen. Neben sich selbst bezeichnete er übrigens durchaus auch gerne andere Menschen als „heel“.

Im Rahmen des Autobiografischen ist auch das Themenfeld des Rassismus zu sehen, das nicht zuletzt Erinnerungen des Künstlers in sich birgt, in seiner Kindheit im Museum selten Schwarze gemalt gesehen zu haben. Häufig sind die begleitenden Texte in Basquiats Bildern auf die Sklaverei bezogen, was sich in

³⁶⁴ Vgl. Haenlein, Jean-Michel Basquiat, a.a.O.

Ausdrücken wie „SLAVE AUCTION“, „SLAVE SHIPS“, „DARK CONTINENT“, „NEGROES“, „MISSISSIPPI“ oder „GHETTO“ manifestiert, die mit Symbolen der Unterdrückung wie „MISSIONARIES“, „VASCO DA GAMA“, „CORTEZ“ oder durchaus auch aktuellen Beispielen wie „DER FUHRER“ oder „IDI AMIN“ korrelieren. 1982 parodierte er in „Untitled (Maid from Olympia)“³⁶⁵ Manets „Olympia“. Das Gewicht liegt dabei auf der Funktion der Schwarzen als Dienstmädchen, welches er einrahmte und mit den Worten „DETAIL OF MAID FROM OLYMPIA“³⁶⁶ versah.

Die im Gegenzug hierzu stehende demonstrative Einbindung schwarzer Helden hängt mit Basquiats in den Jahren 1982/83 wachsendem Interesse an der eigenen schwarzen und hispanischen Identität zusammen. So tauchen in den Bildern Namen aus der schwarzen Geschichte auf wie „MALCOLM X“, „BILLY HOLIDAY“, „LOUIS ARMSTRONG“, „NAT KING COLE“, „MILES DAVIS“, „DIZZY GILLESPIE“ oder der am meisten zitierte „CHARLIE PARKER“, für den Basquiat eine große Leidenschaft hegte. Der Focus lag dabei auf Sportlern (hierbei besonders auf Vertretern aus dem Basketball und dem Boxen) und Jazzmusikern. In der äußersten Konsequenz entstanden so Werke wie „Untitled“ von 1982³⁶⁶, dessen Bildgegenstand und Inhalt aus einer Liste von Boxern und ihren Gegnern besteht.

Comic- und Cartoon-Fan war Jean Michel Basquiat schon seit seiner Kindheit. In seiner Kunst umarmte er die Zeichen der Konsumkultur, wobei er immer solche mit soziopolitischem Kontext wählte. In den populären Cartoons sah er eine tiefere Reflexion auf die Institutionalisierung von Rassismus und Diskriminierung sowie eine ironische Repräsentation von Gut und Böse in der Gesellschaft. So band er beispielsweise die Zeichnung einer Anzeige für eine Spaß-Seife namens „BLACK FACE SOAP“, einer Seife, die das Gesicht ihres Benutzers schwarz färbt, cartoonistisch im Zusammenhang mit einer Anspielung auf das Thema Rassismus ein.

Der Themenkreis Geld schließlich manifestiert sich in häufig zu findenden Wörtern wie „FIVE CENTS“, „DOLLAR BILL“, „100 YEN“ oder „ONE KYAT“. In Kollaboration mit Warhol übermalte Basquiat beispielsweise 1984 dessen Bild eines „Arm & Hammer“-Labels mit einer 1-Cent-Münze mit einem schwarzen Jazzler an Stelle des Präsidenten. Hier zeigte sich sein sozialkritisches Interesse an Handel, Kauf und Verkauf. Ein weiteres Wortfeld wurde in diesem Rahmen durch Nahrungsmittel und ihre Bezeichnungen wie „PIG“, „PORK“, „RIBS“, „LARD“ etc. gebildet, die in Korrelation standen mit Zeichen von Handel und Kommerz wie „SALT“, „PATROLEUM“, „OIL“, „TAR“, „GASOLINE“ oder „TOBACCO“.

³⁶⁵ Abb. in: Galerie Enrico Navarra (Hrsg.), Jean-Michel Basquiat. Paris 1996, Bd. 1, Abb. 36.

³⁶⁶ Ebd., Abb. 12.

Ein glänzendes Beispiel, in dem sich einige der oben angeführten Themenbereiche finden, ist ein 1983 entstandenes Bild mit dem Titel „Big Shoes“³⁶⁷. Die bildlich dargestellten Themen wurden hier jeweils schriftlich unterlegt bzw. verdeutlicht. Aus dem autografischen Bereich taucht dabei die Freundin des Künstlers mit Plateauschuhen, den „Big Shoes“ auf. Die Felder schwarze Helden und Tod verquickt der Künstler in dem links oben zu lesenden und mit einem Kreuz und den Jahreszahlen 51-53 versehenen Namen „PREE“. „Pree“ hieß die Tochter des schwarzen Jazzmusikers Charlie Parker, die nur zwei Jahre alt wurde. An cartoonistische Zeichnungen erinnern zwei schlagende Fäuste, die von den Comic-Ausdrücken „BIP“ und „BAP“ begleitet werden. Dem Anatomischen entstammt ein unregelmäßiges Oval, welches verbal als „SHOULDER“ identifiziert wird. In der Mitte der Leinwand schließlich trägt ein leeres Feld die Aufschrift „ORIGIN OF COTTON“, worin deutliche Anklänge an die nicht zuletzt auch autobiografischen Themen Rassismus, Graffiti und Geld zu finden sind. Die Worte erinnern an die Sklaven auf den Südstaaten-Baumwollplantagen und gleichzeitig an die Verkäuflichkeit von Baumwolle. Während seiner „SAMO“-Graffiti-Phase, die bis 1980 währte, hatte Basquiat diese Worte auf viele Wände gesprüht.

Man sieht deutlich, dass durch die Differenz zwischen dem, was auf dem Bild geschrieben steht und dem, was das Auge des Betrachters als Bild aufnimmt, in den Bildern von Jean Michel Basquiat eine Bewegung des Sinns entsteht; die Schriftzeichen erobern die Bildfläche. Gleichzeitig mit der allmählichen Entstehung des Bildes durch die poetische Deklination der Worte geht dabei die Zerstörung der Bildlichkeit durch Übermalung und sezierende Fragmentierung einher. Basquiats Werke bieten somit eine Mischung zwischen „Poème à voir“ und Rebus.

Jean Michel Basquiat befand sich immer auf der Suche nach Mythen und Bezügen. Die Gesellschaft nahm er mit all ihren Außenseitern und Überraschungen hin. Im Zentrum seines Werks standen zwei Positionen: Zum einen die fundamentale Frage nach Identität, die sich vor allem in seiner „SAMO“-Phase in Form von Graffitis äußerte und zum anderen die umfassende Frage nach dem Phänomen Kultur, die sich in einer Kunst manifestierte, die – einen Rahmen gebend für das oben Genannte – die Welt sehen sollte.

Schrift gibt in den Bildern von Jean Michel Basquiat keine Rätsel auf wie etwa bei Antoni Tàpies, sie intendiert keine Bedeutungssuche wie bei Picasso oder Braque und will nicht rational analysieren wie etwa bei den Vertretern der Concept Art. Die Schrift bei Basquiat erkennt die Tendenzen des hinter ihm liegenden Jahrhunderts an und schlägt eine Wiedergeburt dieser Gedanken vor. Mittels Worten und Texten schreit Basquiat klarer als jeder andere heraus, was er der

³⁶⁷ Vgl. Abb. 29.

Welt mitzuteilen hat. Das Besondere an den Bildern ist dabei, dass sie den Betrachter verstehen und seine allgemeine Verantwortung realisieren lassen. Nach der Pop Art, die klar, sauber und bunt einer leeren Utopie verschrieben war, zeigte Basquiat die Unordnungen und Verwirrungen seiner Zeit und genau das machte ihn so modern. Zusammen mit Künstlern wie Yves Klein, Eva Hesse, Blinky Palermo, Matta-Clark und Rudolf Schwarzkogler zählt Jean Michel Basquiat zu denjenigen Künstlern, die es geschafft haben, die Grenzpfähle zu verrücken. Mit 28 Jahren an einer Überdosis Rauschgift verstorben bleibt er als „Child King“ der Achtziger in bleibender Erinnerung.

Schlussbemerkungen und Ausblick

Angesichts der vorliegenden Retrospektive lassen sich verschiedene Schwerpunkte aufzeigen, die die Künstler des 20. Jahrhunderts bewegten und in den vorliegenden Fällen dazu veranlassten, sich neben der Malerei auch in Form von Schrift auszudrücken.

Zunächst ist der (sozial-) bzw. gesellschaftskritische Aspekt zu nennen, der von den Kubisten bis hin zu Basquiat immer wieder auftaucht und sich in Form von Schrift manifestiert. Der Künstler als Spiegel der Gesellschaft taucht hierbei an verschiedenen Stellen des Zeitstrahls in immer wieder neuem Kontext auf. Reflektierten beispielsweise die Kubisten stark auf die noch junge Konsum-, Nachrichten- und Medienschwemme, so war es bei Basquiat u. a. das Rassismus-Problem in New York, das thematisiert wurde.

Mithin ist hierbei als ein zweiter Aspekt die mit fortschreitender Zeit stärker werdende Individualisierung der Kunstwerke zu vermerken. Während sich Kubisten, Dadaisten oder Futuristen noch im – mehr oder weniger manifestierten – Kollektiv allgemeiner Problematiken annahmen, treten im letzten Drittel des Jahrhunderts, wie etwa bei Anselm Kiefer oder Jörg Immendorff, verstärkt persönliche Erfahrungen und Erkenntnisse in den Vordergrund. In diesem Zusammenhang ist auch eine individuelle, mit der Entstehung neuer Techniken und damit Möglichkeiten verbundene Öffnung hin zu gattungsübergreifenden Arbeiten zu beobachten.

Nun sind diese Aspekte von allgemeiner Natur und nicht allein spezifisch im Zusammenhang mit der Schriftintegration zu beobachten. Es stellt sich die Frage, warum in der Bildenden Kunst im 20. Jahrhundert so verstärkt oder sogar ausschließlich mit Schrift gearbeitet wurde.

Ein fundamentaler Grund ist zunächst der stärker werdende Wunsch der Künstler nach Kommunikation mit einem weiteren Publikumskreis, auch außerhalb der Kunstwelt. Nachdem die Schrift nie zuvor den Stellenwert im Alltag hatte

wie seit dem Ende des 19. Jahrhunderts, erkannten die Künstler, dass sie mit Hilfe von allgegenwärtigen Medien oder Schrift per se auch ein Publikum ansprechen konnten, das sie allein mit der Malerei nicht hätten ansprechen können. Die äußerste Konsequenz dieses Bestrebens zeigten die Vertreter der Concept Art, indem sie den Text, wie aufgezeigt, zum alleinigen Kunstwerk erhoben.

Damit einhergehend ist ein weiterer Aspekt der Wille, in die Köpfe der Betrachter einzudringen. So äußerte Robert Barry: "I use words because they speak out to the viewer. Words come from us. We can relate to them. They bridge the gap between the viewer and the piece. When I read words, when I read a book, it is almost as if the author is speaking to me. The page seems to read itself to me. It seems to be speaking to me."³⁶⁸

Etwas spezieller war die besonders in den Werken der späten sechziger Jahre auftauchende Idee der Entmaterialisierung des Kunstobjekts. Nachdem die Künstler in der ersten Jahrhunderthälfte und in den fünfziger und frühen sechziger Jahren bereits alles an Techniken aufgewandt hatten, was im Bereich des Möglichen lag, galt es gerade bei den Fluxern und den Vertretern der Concept Art, neue Ideen zu entwickeln. So sahen sie eine Notwendigkeit über die Bedeutung von Kunst zu theoretisieren, was sich in äußerster Konsequenz darin ausdrückte, dass die Idee, die Theorie zum Kunstwerk erhoben wurde.

An verschiedenen Stellen in der Entwicklung der Kunst von Tzara und Huelsenbeck über Duchamp bis hin zu den Fluxern ist ein Ekel vor der Gesellschaft bzw. dem Kunstmarkt zu spüren, den die Künstler präferiert in Form von Worten ausdrückten und der sie teilweise zu einer De- oder Entmaterialisierung des Kunstwerks trieb.

Mit der Einflechtung von Schrift ins Kunstwerk ging somit eine Veränderung des Denkaktes einher. Die erklärten Ziele waren etwa Verwirrung und Schockierung, wie etwa bei den Dadaisten, die Entwicklung einer zugänglichen Sprache, wie etwa in der Concept Art oder auch die Demonstration einer geistreichen Syntax, die nur für Kenner verstehbar sein sollte, wie teilweise bei Anselm Kiefer.

In der Arbeit mit Schrift waren den Künstlern der letzten Jahre und Jahrzehnte kaum Grenzen gesetzt. Ob auf der Kleidung wie etwa bei Felix Gonzales-Torres³⁶⁹, auf Objekten oder gar an Kirchenwänden wie bei Rosemarie Trockel³⁷⁰, ob gemalt, als Video-Schriftband wie beispielsweise bei Jenny Holzer³⁷¹ oder in Form von Lichtprojektionen – die Schrift ist in der Kunst allgegenwärtig

³⁶⁸ Godfrey, Tony, *Conceptual Art*. London 1998, S. 163.

³⁶⁹ Vgl. hierzu Godfrey, a.a.O, Abb. 198.

³⁷⁰ Vgl. hierzu ebd., Abb. 205.

³⁷¹ Vgl. hierzu ebd., Abb. 221.

geworden. Die Malerei wurde dabei teilweise abgelöst von den Techniken der Medienkunst, die als Quasi-Fortführung der Malerei die moderne Kommunikationsgesellschaft repräsentiert.

Ein weiteres nennenswertes Beispiel für den modernen Umgang mit Schrift in der Bildenden Kunst ist der 1951 geborene Amerikaner Julian Schnabel³⁷², ein Malerkollege von Jean-Michel Basquiat, dessen Leben er 1996 posthum unter dem Titel „Basquiat“ verfilmte. In seiner Serie „Recognitions“ schuf er beispielsweise ab 1987/88 Buchstabenbilder, in denen Namen von Heiligen, religiöse und klerikale Symbole auf Zeltplanen projiziert wurden. In seinen vom Abstrakten Expressionismus geprägten Werken verband er mitunter kubistische Raumvorstellungen mit surrealistischen Fantasien und der Ironie von dadaistischen Happenings.

Interessantes Anschauungsbeispiel für die Verbindung von Malerei und Architektur im Zusammenhang mit Schrift-Kunst sind daneben Künstler wie Angela Dwyer oder Wilhelm Schmidt. Im „Künstlerheim Luise“³⁷³ in Berlin demonstrierten sie auf unterschiedliche Weise ihre Vorstellungen von Schrift-Kunst. Während Dwyer die Wände fast lückenlos mit handschriftlichen, intim anmutenden Texten u.a. aus Gedichten, Briefen und Romanen überzog, experimentierte Schmidt mit exponiert platzierten philosophischen Äußerungen, die den Betrachter zum Innehalten und Nachdenken anregen sollen.

Die Schrift ist in der Bildenden Kunst zum komplexen Topos geworden, der als Ausdrucksform parallel zu den bildnerischen Elementen nicht mehr wegzudenken ist. Sie fungiert als grafische wie als inhaltliche Komponente und spricht damit jeden Betrachter, auch außerhalb eines spezifischen Kunstverständnisses, durch Deskription und Narration an.

Formal findet sich die Schrift in allen denkbaren Techniken, von der Malerei über Objekt- und Medienkunst bis hin zur „Kunst im Alltag“, etwa in Form von beschrifteter Kleidung (s.o.). Was sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts als innovative Neuerung in der modernen Kunst seinen Weg bahnte, ist zum alltäglichen Gegenstand geworden. Die Begriffe „Kunst und Schrift“ und „Kunst im Alltag“ sind quasi zu Synonymen geworden, die das Feld der Bildenden Kunst auch in Zukunft nicht mehr verlassen werden.

³⁷² Vgl. hierzu Serota, Nicholas (Hrsg.), Julian Schnabel. Paintings 1975-1986, Ausst.kat. Paris/Düsseldorf 1987, London 1986.

³⁷³ Vgl. hierzu Künstlerheim Luise (Hrsg.), Ein Hotel und seine Künstler-Heim Luise. Berlin 2001.

Literaturverzeichnis

- Adriani, Götz/Konnertz, Winfried/Thomas, Karin, Joseph Beuys. Leben und Werk, erw. u. gestraffte Neuaufl., Köln 1981.
- Alden, Todd, René Magritte. Paris/NewYork 1999.
- Alloway, Lawrence, Roy Lichtenstein. New York 1983.
- Apollonio, Umbro, Der Futurismus. Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution 1909- 1918, Köln 1972.
- Argan, Giulio Carlo, Die Kunst des 20. Jahrhunderts 1880-1940. Frankfurt/Berlin 1990 (= Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 12).
- Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.), Kurt Schwitters. München 1971 (= Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur, Heft 35/36)
- Arp, Hans, Wortträume und schwarze Sterne. Auswahl aus den Gedichten der Jahre 1911-1952, Wiesbaden 1953
- Ders./Hülsenbeck, Richard/Tzara, Tristan, Dada. Sichtung und Chronik der Gründer, Zürich 1955.
- Avedon, Elizabeth (Hrsg.), Robert Rauschenberg im Gespräch mit Barbara Rose, Köln 1989 (= Kunst Heute Nr. 3).
- Badischer Kunstverein e.V. Karlsruhe (Hrsg.), Antoni Tàpies. Werk und Zeit, Karlsruhe 1979.
- Ball, Hugo, Die Flucht aus der Zeit. Luzern 1946.
- Ballo, Guido, Boccioni. Mailand 1978 (= I Maestri del Colore 78).
- Bastian, Heiner (Hrsg.), Joseph Beuys, Robert Rauschenberg, Cy Twombly, Andy Warhol. Sammlung Marx, München 1982.
- Bastian, Heiner (Hrsg.), Joseph Beuys. The Secret Block for a Secret Person in Ireland, München/Paris/London 1996.
- Ders. (Hrsg.), Sammlung Marx, Berlin 1996. (= Bd. 1)
- Ders., Joseph Beuys. Zeichnungen und Dessins, Bern 1983.
- Ders., Tod im Leben, Gedicht für Joseph Beuys. München 1972.

- Baumgarth, Christa, Geschichte des Futurismus. Reinbek 1966.
- Becker, Jürgen/Vostell, Wolf, Happenings. Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme, Reinbek bei Hamburg 1965.
- Beuys, Joseph, Ein kurzes erstes Bild von dem konkreten Wirkungsfelde der Sozialen Kunst. Wangen 1987.
- Blühm, Elger, Engelsing, Rolf (Hgg.), Die Zeitung. Deutsche Urteile und Dokumente von den Anfängen bis zur Gegenwart, Bremen 1967.
- Bojescul, Wilhelm, Zum Kunstbegriff des Joseph Beuys, Krefeld 1981.
- Brand, Reinhard, René Magritte: Les vacances de Hegel; La Condition humaine. In: Brand, Reinhard, Philosophie in Bildern, Köln 2000.
- Breton, André, Die Manifeste des Surrealismus. Reinbek bei Hamburg 1986.
- Brook, Donald, Toward a Definition of Conceptual Art. In: Leonardo, Bd. 5, 1972, S. 49- 50.
- Bunge, Matthias, Zwischen Intention und Ratio. Pole des Bildnerischen Denkens bei Kandinsky, Klee und Beuys, Stuttgart 1996.
- Bürger, Peter (Hrsg.), Surrealismus. Darmstadt 1982 (= Wege der Forschung Bd. 473).
- Cabanne, Pierre, Duchamp & Co. Paris 1997.
- Cacciari, Massimo/Celant, Germano, Anselm Kiefer. Mailand 1997.
- Calvesi, Maurizio, Der Futurismus. Kunst und Leben, Köln 1987.
- Catoir, Barbara, Gespräche mit Antoni Tàpies. München 1987.
- Coen, Esther, Umberto Boccioni. Ausst.kat. New York 1988/89, 1988.
- Corredor-Matheos, J., Antoni Tàpies. Materia, Signo, Espíritu, Barcelona 1992.
- Crow, Thomas, Die Kunst der Sechziger Jahre. Von der Pop Art zu Yves Klein und Joseph Beuys, Köln 1997.
- Damsch- Wiehager, Renate (Hrsg.), Joseph Kosuth. Kein Ding, Kein Ich, Keine Form, Kein Grundsatz (Sind Sicher), Ostfildern- Ruit bei Stuttgart 1993.

- Daniels, Dieter, Duchamp und die anderen. Der Modellfall einer künstlerischen Wirkungsgeschichte in der Moderne, Köln 1992.
- De Vries, Gerd, Über Kunst. Künstlertexte zum veränderten Kunstverständnis nach 1965, Köln 1974.
- Dech, Gertrud Jula, Schnitt mit dem Küchenmesser DADA durch die letzte Weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands. Münster 1981. (=Reihe Kunstgeschichte: Form und Interesse, Bd. 3)
- Dickhoff, Wilfried (Hrsg.), A.R. Penck. Köln 1990 (= Kunst Heute Nr.6).
- Ders. (Hrsg.), Jörg Immendorff im Gespräch mit Pamela Kort. Köln 1993 (= Kunst heute Nr. 11).
- Dienst, Rolf-Gunter, Deutsche Kunst: eine neue Generation. Köln 1970.
- Dovifat, Emil, Zeitungslehre. 6., neubearb. Aufl., Berlin 1976.
- Dreher, Thomas, Konzeptuelle Kunst in Amerika und England zwischen 1963 und 1976. Diss. Frankfurt/Main 1992.
- Düchting, Hajo (Hrsg.), Apollinaire zur Kunst. Texte und Kritiken 1905-1918, Köln 1989.
- Ders., Paul Klee - Malerei und Musik. München/New York 1997.
- Duplessis Yvonne, Der Surrealismus. Berlin 1992 (= Schriften zur Kunsttheorie Bd. 8).
- Eckmann, Sabine, Collage und Assemblage als neue Kunstgattungen Dadas. Köln 1995.
- Faßler, Manfred/Halbach, Wulf (Hgg.), Geschichte der Medien. München 1998.
- Faust, Wolfgang Max, Bilder werden Worte. Zum Verhältnis von Bildender Kunst und Literatur im 20. Jahrhundert oder Vom Anfang der Kunst am Ende der Künste, München 1977.
- Ders./De Vries, Gerd, Hunger nach Bildern. Deutsche Malerei der Gegenwart, Köln 1982.
- Flusser, Vilém, Die Schrift. 4. Aufl., Göttingen 1992.

- Franzke, Andreas/Schwarz, Michael (Hgg.), Antoni Tàpies. Werk und Zeit, Stuttgart 1979.
- Galerie Beyeler (Hrsg.), Antoni Tàpies. Basel 1988.
- Galerie Enrico Navarra (Hrsg.), Jean-Michel Basquiat. Paris 1996 (Bd.1 + 2).
- Gehlen, Arnold, Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei. 2., neu bearb. Aufl., Frankfurt/Bonn 1965.
- Glaesemer, Jürgen, Paul Klee. Die farbigen Werke im Kunstmuseum Bern, Bern 1976.
- Gohr, Siegfried (Hrsg.), Jörg Immendorff. The Rake's Progress, Ostfildern 1994.
- Greschat, Isabel, Max Ernst. Text-Bild-Kombinationen 1919 bis 1925, Diss. Münster 1994, Münster/New York 1995.
- Grisebach, Lucius (Hrsg.), A.R. Penck. München 1988.
- Grohmann, Will, Paul Klee. Stuttgart 1954.
- Grünewald, Dietrich, Comics- Kitsch oder Kunst? Weinheim/Basel 1982.
- Günther, Klaus B./Günther, Hartmut (Hgg.), Schrift, Schreiben, Schriftlichkeit. Arbeiten zur Struktur, Funktion und Entwicklung schriftlicher Sprache, Tübingen 1983 (= Reihe Germanistische Linguistik, Bd. 49).
- Hagedorn, Heike, Das Sprachgewebe der Bilder. Max Ernst und Mathias Grünewald, Biographische Konstellation und Werk-Konfiguration, Frankfurt/Main 1995.
- Hammacher, A.M., René Magritte. London 1986.
- Hannah Höch 1889-1978. Ihr Werk, ihr Leben, ihre Freunde, Ausst.kat. Berlin, Berlinische Galerie e. V. 1989/90, Berlin 1990.
- Harlan, Volker, Was ist Kunst? Werkstattgespräch mit Beuys, Stuttgart 1986.
- Harten, Jürgen u.a. (Hgg.), Neue Malerei in Deutschland. München 1983.
- Ders., Maxi-Konzeption, mini-concept. In: Kunstjahrbuch, 1970 1., S. 136-146.

- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, Vorlesungen über die Ästhetik III., Frankfurt 1986 (= Werke 15).
- Heimann, Ulrich, Picassos Kubismus und die Ironie. München 1998.
- Heyden, Thomas, Zu Sehen und zu Lesen. Anmerkungen zum Verständnis des Geschriebenen bei Cy Twombly. Magisterarbeit Bonn 1986.
- Hiebel, Hans H. u.a. (Hgg.), Die Medien. Logik – Leistung - Geschichte, München 1998.
- Hirschberger, Elisabeth, Dichtung und Malerei im Dialog. Von Baudelaire bis Eluard, von Delacroix bis Max Ernst, Tübingen 1993 (=Münchener Universitätsschriften, Bd. 42).
- Hirscher, Heinz E., Der Merz-Künstler Kurt Schwitters und sein Materialbild. Stuttgart 1978.
- Holtz, Christina, Comics- ihre Entwicklung und Bedeutung. München 1980.
- Hopkins, David, Marcel Duchamp and Max Ernst. The Bride Shared, Oxford 1998.
- Huelsenbeck, Richard (Hrsg.), Dada Almanach. 2. Aufl., Hamburg 1987.
- Ders. (Hrsg.), Dada. Eine literarische Dokumentation, Reinbek bei Hamburg 1984.
- Ders. /Tzara, Tristan, Dada siegt! Bilanz und Erinnerung, 2. Aufl., Hamburg 1988.
- Ders., En avant Dada. 2. Aufl., Hamburg 1978.
- Huizinga, Johan, Homo Ludens. Versuch einer Bestimmung des Spielelements der Kultur, Amsterdam 1939.
- Iser, Wolfgang (Hrsg.), Immanente Ästhetik – Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne, München 1966 (= Poetik und Hermeneutik, Bd. 2).
- Jäger, Joachim, Das zivilisierte Bild. Robert Rauschenberg und seine Combine-Paintings der Jahre 1960-1962, Klagenfurt/Wien 1999.
- Jappe, Georg, Beuys packen. Dokumente 1968-1996, Regensburg 1996.
- Jardí, Enric, Paul Klee. Recklinghausen 1990.

- Kahnweiler, Daniel- Henry, Der Weg zum Kubismus. Stuttgart, Neuauflage 1958.
- Kapfer, Herbert/Exner, Lisbeth (Hgg.), Weltdada Huelsenbeck. Eine Dokumentation in Briefen und Bildern, Innsbruck 1996.
- Kellein, Thomas, Fluxus. New York 1995.
- Kellerer, Christian, Objet trouvé und Surrealismus. Zur Psychologie der modernen Kunst, Reinbek bei Hamburg 1968.
- Kiefer, Anselm, 20 Jahre Einsamkeit. Paris 1998.
- Klappenbach, Ruth/Steinitz, Wolfgang (Hgg.), Wörterbuch der deutschen Gegenwartssprache, Berlin 1974 (=Bd. 5).
- Klee, Felix (Hrsg.), Paul Klee – Tagebücher 1898-1918, Köln 1957.
- Kolberg, Gerhard, Pop Art. Köln 1988.
- Koszyk, Kurt, Deutsche Presse im 19. Jahrhundert. Berlin 1966 (= Abhandlungen und Materialien zur Publizistik, Bd. 6).
- Kramer, Mario, Joseph Beuys. „Das Kapital Raum 1970-1977“, Heidelberg 1991.
- Kreuzer, Helmut (Hrsg.), Gestaltungsgeschichte und Gesellschaftsgeschichte. Literatur- Kunst- und Musikwissenschaftliche Studien, Stuttgart 1969.
- Ders. (Hrsg.), Gestaltungsgeschichte und Gesellschaftsgeschichte, Stuttgart 1969.
- Kuckenburg, Martin, ...und sprachen das erste Wort. Die Entstehung von Sprache und Schrift- Eine Kulturgeschichte der menschlichen Verständigung, Düsseldorf 1996.
- Kulturhaus der Stadt Graz (Hrsg.), Joseph Beuys. Kölner Mappe, Graz 1987 (= Schriftenreihe des Museums Moderner Kunst Nr. 29).
- Künstlerheim Luise (Hrsg.), Ein Hotel und seine Künstler-Heim Luise. Berlin 2001.
- Kunstmuseum Bonn (Hrsg.), Jörg Immendorff. Malerdebatte, Bonn 1998.
- Lach, Friedhelm, Der Merz-Künstler Kurt Schwitters. Köln 1971.

- Lindemann, Margot, Deutsche Presse bis 1815. Berlin 1969.
- Lippard, Lucy R., Changing. Essays in art criticism, New York 1971.
- Livingstone, Marco (Hrsg.), Pop Art. München 1992.
- Lorenz, Inge, Der Blick zurück. Joseph Beuys und das Wesen der Kunst, Diss. Saarbrücken 1995, Münster 1995.
- Louis, Eleonora/Stooss, Toni (Hgg.), Die Sprache der Kunst. Die Beziehung von Bild und Text in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Wien 1993.
- Maaßen, Ludwig, Die Zeitung. Daten- Deutungen- Porträts. Heidelberg 1986.
- Maenz, Paul/De Vries, Gerd, Art & Language. Texte zum Phänomen Kunst und Sprache, Köln 1972.
- Mahsun, Carol Anne (Hrsg.), Pop Art. The critical dialogue, Michigan 1989 (= Studies in the Fine Arts: Criticism, No. 29).
- Marinetti, Filippo Tomasi, Opere di F. T. Marinetti. Mailand 1968 (Bd. 2 + 3).
- Martin, Marianne W., Futurist Art and Theory 1909-1915. Oxford 1968.
- Mattenklott, Gert, Der übersinnliche Leib. Beiträge zur Metaphysik des Körpers, Reinbek bei Hamburg 1982, (=Das neue Buch Nr. 170).
- Maurer, Ellen, Hannah Höch. Jenseits fester Grenzen, Das malerische Werk bis 1945, Berlin 1995.
- Messer, Thomas M., Antoni Tàpies. Eine Retrospektive, Köln 1993.
- Meuris, Jacques, René Magritte 1898-1967. Köln 1993.
- Meyer, Ursula, Conceptual Art. New York 1972.
- Morgan, Robert Coolidge, Idea, Concept, System. In: Arts Magazine, Bd. 64, Nr. 1, 1989, S. 61- 65.
- Ders., The Situation of Conceptual Art. The January Show and After, in: Arts Magazine, Bd. 63, Nr. 6, S. 40- 43.
- Motherwell, Robert (Hrsg.), The Dada Painters and Poets: An Anthology. New York 1967.

- Müller, Maria, Aspekte der Dada-Rezeption 1950-1966. Diss. Köln 1986, Essen 1987. (Kunstwissenschaft in der Blauen Eule, Bd. 2).
- Museen, Gedänkstätten und Sammlungen der Stadt Magdeburg (Hrsg.), Kunst um 1900. Halberstadt o.A.
- Museum of Modern Art, Oxford/Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven (Hgg.), Hans Haacke. Eindhoven 1978.
- National Gallery of Art (Hrsg.), ROCI: Rauschenberg Overseas Culture Interchange, Washington D.C., München 1991.
- Ohff, Heinz, Anti-Kunst. Düsseldorf 1973.
- Ders., Hannah Höch. Berlin 1968.
- Ders., Pop und die Folgen oder Die Kunst, Kunst auf der Straße zu finden. 2. Aufl., Düsseldorf 1969.
- Ollinger-Zinque, Gisèle/Leen, Frederik, Magritte 1898-1998. Stuttgart/Zürich 1998.
- Osterwold, Tilman (Hrsg.), Paul Klee. Die Ordnung der Dinge, Stuttgart 1975.
- Panofsky, Erwin, Idea. 2., verb. Aufl. Berlin 1960.
- Partsch, Susanna, Paul Klee 1879-1940. Köln 1993.
- Paul, Hermann, Prinzipien der Sprachgeschichte. 5. Aufl., Halle 1937.
- Peltason, Ruth A., A.R. Penck. New York 1984.
- Penck, A.R., Standart. Introduzione descrittiva I+II/Deskriptive Einführung 1+2, Mailand 1973.
- Ders., Was ist Standart. Köln 1970.
- Penrose, Roland/Golding, John (Hgg.), Picasso in Retrospect. New York/Washington 1973.
- Picabia, Francis (Hrsg.), 391, , Paris, März 1920 (=Nr. 12).
- Pierre, José, Du Mont's kleines Lexikon der Pop Art. Köln 1978.
- Pinacoteca comunale (Hrsg.), Antoni Tàpies. Locarno o.J.

- Pohlen, Annelie (Hrsg.), Zeichen und Mythen. Orte der Entfaltung, Köln 1982.
- Rauschenberg, Robert (Hrsg.), An Interview with Robert Rauschenberg by Barbara Rose. New York 1987.
- Rewald, Sabine, Paul Klee. The Bergmann Klee Collection in The Metropolitan Museum of Art, New York 1988.
- Riha, Karl (Hrsg.), Dada Zürich. Texte, Manifeste, Dokumente, Stuttgart 1992.
- Ders. /Kämpf, Günter (Hgg.), Raoul Hausmann. Am Anfang war Dada, Steinbach/Gießen 1972.
- Ders. u.a. (Hgg.), Richard Huelsenbeck. Texte und Aktionen eines Dadaisten, Heidelberg 1983 (= Beiträge zur Literatur- und Sprachwissenschaft, Bd. 48).
- Roque, Georges, Ceci n'est pas un Magritte. Essai sur Magritte et la publicité, Paris 1983.
- Rubin, William S., Surrealismus. Stuttgart 1979.
- Salomon, Ludwig, Geschichte des deutschen Zeitungswesens von den ersten Anfängen bis zur Wiederaufrichtung des Deutschen Reiches. Das 16., 17. und 18. Jahrhundert, Oldenburg und Leipzig 1900 (= Bd. 1).
- Ders., Geschichte des deutschen Zeitungswesens von den ersten Anfängen bis zur Wiederaufrichtung des Deutschen Reiches. Die deutschen Zeitungen während der Fremdherrschaft, Oldenburg und Leipzig 1902 (= Bd.2).
- Ders., Geschichte des deutschen Zeitungswesens von den ersten Anfängen bis zur Wiederaufrichtung des Deutschen Reiches. Das Zeitungswesen seit 1814, Oldenburg und Leipzig 1906 (= Bd. 3).
- Scharnhorst, Jürgen/Ising, Erika (Hgg.), Grundlagen der Sprachkultur und Sprachpflege, Berlin 1976 (=Teil 1).
- Schmalenbach, Werner, Antoni Tàpies. Zeichnungen, Berlin 1974.
- Schmalriede, Manfred, Konzeptuelle Kunst und Semiotik. In: Kunstforum International, Bd. 42, Nr. 6, 1980, S. 35- 47.
- Schneede, Uwe M., Umberto Boccioni, Stuttgart 1994.
- Schreier, Christoph, René Magritte, Sprachbilder 1927-1930. Hildesheim/Zürich/New York 1985 (= Studien zur Kunstgeschichte Bd. 33).

- Schug, Albert, die Kunst unseres Jahrhunderts, Köln o.J.
- Schulz-Hoffmann, Carla, Umberto Boccioni. Volumi Orizzontali, München 1981 (=Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Künstler und Werke 2).
- Schütz, Sabine, Anselm Kiefer. Geschichte als Material, Arbeiten 1969-1983, Köln 1999.
- Schwarz, Arturo, New York Dada. Duchamp, Man Ray, Picabia, München 1973.
- Ders., The complete works of Marcel Duchamp, New York 1970.
- Schwitters, Kurt, Kurt Schwitters. Merz 20, Hannover 1927.
- Serota, Nicholas (Hrsg.), Julian Schnabel. Paintings 1975-1986, Ausst.kat. Paris/Düsseldorf 1987, London 1986.
- Short, Robert, Dada und Surrealismus. Stuttgart/Zürich 1984.
- Spies, Werner, Max Ernst – Collagen. Inventar und Widerspruch, Köln 1988.
- Spiller, Jürg (Hrsg.), Paul Klee - Das bildnerische Denken. Form- und Gestaltungslehre, Bd.1, Basel 1971.
- Sprengel Museum Hannover (Hrsg.), Kurt Schwitters. Hannover 1996.
- Städtische Galerie im Städelischen Kunstinstitut (Hrsg.), Dada in Europa. Werke und Dokumente, Frankfurt/Main 1978, Berlin 1977.
- Stangos, Nikos (Hrsg.), Concepts of Modern Art. London 1981.
- Stauffer, Serge (Hrsg.), Marcel Duchamp. Die Schriften, Zürich 1981 (=Band 1).
- Ders. (Hrsg.), Marcel Duchamp. Interviews und Statements, Stuttgart 1991.
- Stuckey, Charles F., Reading Rauschenberg. In: Art in America, März/April 1977 (=Bd. 65).
- Szeemann, Harald (Hrsg.), Cy Twombly. Arbeiten auf Papier, Skulpturen. München 1987.
- Tàpies, Antoni, L'art contre l'esthétique. Paris 1978.
- Tragatschnig, Ulrich, Konzeptuelle Kunst. Interpretationsparadigmen- Ein Propädeutikum, Berlin 1998.

- Trier, Eduard, Max Ernst. Recklinghausen 1959 (= Monographien zur rheinisch-westfälischen Kunst der Gegenwart, Bd. 11).
- Vachek, Josef, The linguistic school of Prague. London 1970.
- Varnedoe, Kirk/Gopnik, Adam, High & Low. Moderne Kunst und Trivialkultur, München 1990.
- Vautier, Ben, Ecrit pour la gloire à force de tourner en rond et d'être jaloux. Selbstverlag 1970.
- Verkauf, Willy (Hrsg.), Dada. Monograph of a Movement, Teufen (CH) 1957.
- Vischer, Theodora, Beuys und die Romantik - Individuelle Ikonographie, Individuelle Mythologie?, Köln 1983.
- Vogel, Marianne, Zwischen Wort und Bild. Das schriftliche Werk Paul Klees und die Rolle der Sprache in seinem Denken und in seiner Kunst. Diss. Leiden, München 1992 (=Beiträge zur Kunstwissenschaft, Bd. 43).
- Vowincke, Andreas, Surrealismus und Kunst 1919 bis 1925. Hildesheim/Zürich/New York 1989 (=Studien zur Kunstgeschichte Bd. 44).
- Waldberg, Patrick, René Magritte. Brüssel 1965.
- Walden, Herwart (Hrsg.), Der Sturm. Wochenschrift für Kultur und die Künste, Zweite Ausstellung: Die Futuristen. Berlin 1912.
- Waldman, Diane, Collage und Objektkunst vom Kubismus bis heute. Köln 1993.
- Warhol, Andy/Hackett, Pat, POPism. The Warhol '60s, New York 1980.
- Weiss, Evelyn, Vom Concetto zum Concept. In: Die Kunst und das schöne Heim, 82. Jg./1970, S. 608-611.
- Weisstein, Ulrich (Hrsg.), Literatur und bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes, Berlin 1992.
- Whiteman, Marcia F. (Hrsg.), Variation in writing. Functional and linguistic-cultural differences, Hilldale 1981.
- Wilhelm- Hack- Museum Ludwigshafen/Rhein (Hrsg.), Fluxus & Concept Art - Sammlung Beck. Wiesloch 1991.

- Württembergischer Kunstverein Stuttgart (Hrsg.), George Grosz, John Heartfield. Stuttgart 1969.
- Wyss, Dieter, Der Surrealismus. Eine Einführung und Deutung surrealistischer Literatur und Malerei, Heidelberg 1950.
- Zaunschirm, Thomas, Bereites Mädchen Ready-made. Klagenfurt 1983.

Ausstellungskataloge

- A.R. Penck, Die Kobra, das Möglichkeitsfeld und der Übergang. In: Bachmeyer, Hans Matthäus/Van de Loo, Otto (Hgg.), Ausst.kat. Emden 1990.
- A.R. Penck, Y. Zeichnungen bis 1975, Ausst.kat. Basel 1978.
- A.R. Penck. Analyse einer Situation, Ausst.kat. Dresden 1992.
- A.R. Penck. Ausst.kat. Basel, Galerie Beyeler 1989.
- A.R. Penck. Concept Conceptruimte, Ausst.kat. Rotterdam 1979.
- A.R. Penck. Gemälde, Handzeichnungen. Ausst.kat. Köln 1981.
- A.R. Penck. Penck mal TM, Ausst.kat. Bern 1975.
- A.R. Penck. Zeichnungen und druckgraphische Werke im Basler Kupferstichkabinett, Ausst.kat. Basel 1986.
- Adriani, Götz, Robert Rauschenberg. Zeichnungen, Gouachen, Collagen 1949 bis 1979, Ausst.kat. Tübingen 1979, München 1979.
- Anselm Kiefer - Bruch und Einung. Ausst.kat. New York, Marian Goodman Gallery 1987.
- Anselm Kiefer – Jason. Ausst.kat. Dublin, Douglas Hyde Gallery 1990, Stuttgart 1990.
- Anselm Kiefer. Ausst.kat. Mannheim 1980.
- Anselm Kiefer. Ausst.kat. Stuttgart 1980.
- Anselm Kiefer. Bilder 1986>1980, Ausst.kat. Amsterdam 1986/87.
- Anselm Kiefer. Works on Paper in The Metropolitan Museum of Art, Ausst.kat. New York 1998/99.

- Antoni Tàpies. Ausst.kat. Hamburg 1968
- Antoni Tàpies. Ausst.kat. St. Gallen, Galerie Im Erker 1993.
- Antoni Tàpies. Handzeichnungen, Aquarelle, Gouachen, Collagen 1944-1976, Ausst.kat. Bremen 1977.
- Antoni Tàpies. Retrospektive 1946-1973. Bilder, Objekte und Zeichnungen, Ausst.kat. Berlin, Nationalgalerie 1974.
- Art = Ben. Ausst.kat. Amsterdam 1973.
- Aspekte der Collage in Deutschland. Von Schwitters bis zur Gegenwart, Ausst.kat. Reutlingen 1996.
- Bachmayer, Hans Matthäus/Van de Loo, Otto, Am Anfang war das Bild. Ausst.kat. München/Emden 1990.
- Becker, Jürgen/Vostell, Wolf, Phasen. Ausst.kat. Galerie Der Spiegel, Köln 1960.
- Belgín, Tayfun (Hrsg.), Immendorff. Bilder, Ausst.kat. Dortmund 2000.
- Ben Vautier. Zu viel Kunst, Ausst.kat. Erlangen, Städtische Galerie 1985.
- Ben, pour ou contre. Une Rétrospective, Ausst.kat. Marseille 1995, Avignon 1995.
- Beyeler, Ernst (Hrsg.), Picasso. 1881- 1981, Ausst.kat. Basel 1981.
- Billeter, Erika, Geschichte der Collage. In: Collage. Ausst.kat. Zürich 1968.
- Boetzkes, Manfred/Nguy, Diana, Immenndorff – zeichne. Zeichnungen 1959-1989, Ausst.kat. Hildesheim 1989
- Brennpunkt Düsseldorf. Joseph Beuys – Die Akademie – Der Allgemeine Aufbruch, Ausst.kat. Düsseldorf 1987.
- Bruggen, Coosje van, John Baldessari. Ausst.kat. Los Angeles 1990, New York 1990.
- Brusberg, Dieter, Hommage an Max Ernst. Bilder und Blätter 1920 bis 1939, Ausst.kat. Berlin 1990.
- Cladders, Johannes (Hrsg.), A.R. Penck. La Biennale di Venezia `84, Ausst.kat. Venedig 1984, Düsseldorf 1984.
- Concept Art, Minimal Art, Arte Povera, Land Art. Sammlung Marzona, Ausst.kat. Bielefeld 1990.

- Cy Twombly. Ausst.kat. Baden-Baden 1984.
- D'Harnoncourt, Anne/Mc Shine, Kynaston, Marcel Duchamp. Ausst.kat. New York 1973.
- Dada global. Ausst.kat. Zürich 1994 (=Sammlungsheft 18).
- Dada. Eine internationale Bewegung 1916-1925, Ausst.kat. München/Hannover/Zürich 1993/1994, Zürich 1993.
- Hopps, Walter/Davidson, Susan, Robert Rauschenberg. A Retrospective, Ausst.kat. New York 1997.
- Die Handschrift des Künstlers. Bilder-Schriften von Caspar David Friedrich bis Beuys und Penck, Ausst.kat. Murnau, Dießen a. A. 1996.
- Die Zwanziger Jahre in Hannover. Ausst.kat. Hannover 1962.
- Fuchs, Rainer/Hegyí Lóránd/Marzona, Egidio (Hgg.), Die Sammlung Marzona. Arte Povera, Minimal Art, Concept Art, Land Art, Ausst.kat. Wien 1995.
- Godfrey, Tony, Conceptual Art. London 1998.
- Haenlein, Carl (Hrsg.), Antoni Tàpies. Bilder, Skulpturen, Zeichnungen 1981-1997, Ausst.kat. Hannover 1998.
- Ders. (Hrsg.), Jean-Michel Basquiat, Das zeichnerische Werk. Ausst.kat. Hannover 1989.
- Ders. (Hrsg.), Jean-Michel Basquiat. Ausst.kat. Hannover 1987, Hannover 1986.
- Ders. (Hrsg.), Joseph Beuys. Eine innere Mongolei, Ausst.kat. Hannover 1990.
- Hannah Höch. Collagen 1889-1987, Ausst.kat. Stuttgart-Ostfildern, ergänzte Auflage 1993.
- Hannah Höch. Collagen aus den Jahren 1916-1971. Ausst.kat. Berlin 1971.
- Hannah Höch. Gotha 1889-1978 Berlin, Ausst.kat. Gotha 1993.
- Hans Haacke. Ausst.kat. Frankfurt 1976.
- Hans Haacke: Unfinished Business. Ausst.kat. New York 1986.
- Hommage á Max Ernst. Ausst.kat. Wiesbaden 1976.

- Hopps, Walter, Robert Rauschenberg. The Early 1950s. Ausst.kat. Washington 1991/92, Houston 1991.
- Immendorff. Ausst.kat. Rotterdam/Den Haag 1992, Gent 1992.
- Immendorff. Ausst.kat. Zürich 1983/84, Zürich 1983.
- Immendorff. Malerei 1983-1990, Ausst.kat. Esslingen, Galerie der Stadt Esslingen Villa Merkel 1991, Ditzingen-Heimerdingen 1991.
- Institut für Auslandsbeziehungen Stuttgart (Hrsg.), Eine lange Geschichte mit vielen Knoten. Fluxus in Deutschland 1962- 1994, Ausst.kat. Stuttgart 1995.
- Jean-Michel Basquiat, Oeuvres sur papier. Ausst.kat. Paris, Fondation Dina Vierny- Musée Maillol 1997.
- Joseph Beuys. Auch wenn ich meinen Namen schreibe, zeichne ich, Ausst.kat. Zürich, Galerie & Edition Schlägl 1989.
- Joseph Beuys. Zeichnungen, Kleine Objekte, Ausst.kat. Basel 1969.
- Joseph Beuys: Arbeiten aus Münchener Sammlungen. Ausst.kat. München, Städtische Galerie im Lenbachhaus 1981.
- Joseph Beuys: Spuren in Italien. Ausst.kat. Luzern 1979.
- Konzeption-Conception, Ausst.kat. Schloss Morsbroich, Leverkusen 1996.
- Kurt Schwitters 1887-1948. Ausst.kat. Hannover 1986.
- Kurt Schwitters 1887-1948. Ausst.kat. Köln 1963.
- Kurt Schwitters. Ausst.kat. Köln, Galerie Gmurzynska 1978.
- Lanchner, Carolyn, Paul Klee. Ausst.kat. New York 1987/Bern 1988, New York 1987.
- Maenz, Paul/De Vries, Gerd (Hgg.), Anselm Kiefer. Ausst.kat. Köln, Galerie Paul Maenz 1986.
- Mannersm- A theory of culture. Ausst.kat. Vancouver, Vancouver Art Gallery 1982 (= Style inform!, Ausgabe März 1982).
- Marshall, Richard (Hrsg.), Jean-Michel Basquiat. Ausst.kat. New York 1993.
- Max Ernst. Gemälde und Graphik 1920-1950, Ausst.kat. Brühl 1951.
- Moure, Gloria, Duchamp. Recklinghausen 1988.

- Musée d'Art et d'industrie (Hrsg.), Ben libre. Ausst.kat. St. Etienne 1981.
- Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hrsg.), Die Sammlung Marzona. Concept Art, Minimal Art, Concept Art, Land Art., Ausst.kat. Wien 1995.
- Paul Klee. Ausst.kat. New York 1987.
- Paul Klee. Das Frühwerk 1883-1922. Ausst.kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1979/80, 1979.
- Paul Klee. Das Werk der Jahre 1919-1933 – Gemälde, Handzeichnungen, Druckgraphik, Ausst.kat. Köln 1979.
- Reff, Theodore, Duchamp & Leonardo: L.H.O.O.Q. und ähnliches. In: Heynen, Julian (Hrsg.), Mona Lisa im 20. Jahrhundert. Ausst.kat. Duisburg 1978, S. 57-74.
- Remmert, Herbert/Barth, Peter (Hgg.), Hannah Höch. Werke und Worte, Ausst.kat. Düsseldorf, Galerie Remmert und Barth 1982, Berlin 1982.
- René Magritte - Die Kunst der Konversation. Ausst.kat. Düsseldorf 1997.
- René Magritte und der Surrealismus in Belgien. Ausst.kat. Hamburg, Brüssel 1982.
- René Magritte. Ausst.kat. München 1987.
- Robert Rauschenberg. Werke 1950-1980, Ausst.kat. Berlin 1980.
- Rosenthal, Mark (Hrsg.), Anselm Kiefer. Ausst.kat. Philadelphia 1987, München 1987.
- Roters, Eberhard, Collage und Montage. In: Tendenzen der 20er Jahre. Ausst.kat. 15. Europ. Kunstausstellung Berlin 1977.
- Roy Lichtenstein. Ausst.kat. Fondation Beyeler Zürich 1998.
- Schmalenbach, Werner, Kurt Schwitters. Köln 1967.
- Spies, Werner (Hrsg.), Max Ernst. Retrospektive zum 100. Geburtstag, Ausst.kat. London/Stuttgart/Düsseldorf/Paris, München 1991.
- Spies, Werner, Max Ernst - Die Retrospektive. Ausst.kat. Berlin, Köln 1999.
- Tendenzen der Zwanziger Jahre. Ausst.kat. Berlin 1977.
- Varnedoe, Kirk, Cy Twombly. A Retrospective, Ausst.kat. New York 1994.

- Zeichen setzen durch Zeichnen. Georg Baselitz, Joseph Beuys, Antonius Höckelmann, Palermo, A.R. Penck, Walter Pichler, Sigmar Polke, Arnulf Rainer, Tomas Schmit, Ausst.kat. Hamburg 1979.
- Zweite, Armin (Hrsg.), Robert Rauschenberg. Ausst.kat. Düsseldorf 1994, Köln 1994.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1:** Joan Mirò, „Hund, den Mond anbellend“, 1926, Bleistift auf Papier, 14,9 x 18,6 cm, Fundació Joan Miró, Barcelona, Schenkung des Künstlers 1976.
(Abb. in: Varnedoe, Kirk/Gopnik, Adam, High & Low. Moderne Kunst und Trivialkultur, München 1990, S. 126, Abb. 29.)
- Abb. 2:** Giacomo Balla, „Bankrott“, 1902, Öl auf Leinwand, 116 x 160 cm, Museum Ludwig, Köln.
(Abb. ebd., S. 48, Abb. 1.)
- Abb. 3:** Juan Gris, „Fantomas“ („Pfeife und Zeitung“), 1915, Öl auf Leinwand, 59,8 x 73,3 cm, National Gallery of Art, Washington, Chester Dale Fund.
(Abb. ebd., S. 32, Abb. 45.)
- Abb. 4:** Pablo Picasso, „Vieux-Marc-Flasche, Glas und Zeitung“, 1913, Collage, Paris, Musée Nationale d’Art Moderne, Centre Georges Pompidou
(Abb. Heimann, Ulrich, Picassos Kubismus und die Ironie. München 1998, Abb. 40.)
- Abb. 5:** Carlo Carrà, „Manifestazione Interventista“, 1914, Tempera und Collage auf Karton, 38,5 x 30 cm, Mattioli-Sammlung, Milano
(Abb. in: Calvesi, Maurizio, Der Futurismus. Kunst und Leben, Köln 1987, Abb. 144.)
- Abb. 6:** Paul Klee, „Der bayerische Don Giovanni“, 1919/116, Aquarell auf Papier, 22,5x21,3 cm, The Salomon R. Guggenheim Museum, New York.
(Abb. in: Lanchner, Carolyn, Paul Klee. Ausst.kat. New York 1987/Bern 1988, New York 1987, S. 151.)
- Abb. 7:** Hannah Höch, „Schnitt mit dem Küchenmesser“, 1919/1920, Fotomontage, monogrammiert, 114 x 90 cm, Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin.
(Abb. in: Hannah Höch 1889-1978. Ihr Werk, ihr Leben, ihre Freunde, Ausstellungsaktalog Berlin, Berlinische Galerie e. V. 1989/90, Berlin 1990, S. 165.)
- Abb. 8:** Kurt Schwitters, „Merzbild“, Collage, Assemblage, verschollen.
(Abb. in: Lach, Friedhelm, Der Merz-Künstler Kurt Schwitters. Köln 1971, S. 36.)

- Abb. 9:** Marcel Duchamp, „L.H.O.O.Q.“, 1919, modifizierter Druck, 1,30 x 0,86 m, Paris, Privatbesitz.
(Abb. in: D'Harnoncourt, Anne/Mc Shine, Kynaston, Marcel Duchamp. Ausst.kat. New York 1973, Abb. 131.)
- Abb. 10:** Max Ernst, „Le Chien qui chie“, 1920, Collage mit Fototeilen, Gouache und Bleistift auf Karton, 12x21 cm, Privatbesitz Paris.
(Abb. in: Spies, Werner (Hrsg.), Max Ernst. Retrospektive zum 100. Geburtstag, Ausst.kat. London/Stuttgart/Düsseldorf/Paris, München 1991, Abb. 86.)
- Abb. 11:** René Magritte, „La Trahison des Images“ („Der Verrat der Bilder“), 1929, Öl auf Leinwand, 62,2 x 81 cm, County Museum Los Angeles.
(Abb. in: Meuris, Jacques, René Magritte 1898-1967. Köln 1993, S. 120.)
- Abb. 12:** René Magritte, „Les deux mystères“ („Die zwei Geheimnisse“), 1966, Öl auf Leinwand, 85 x 80 cm, Courtesy Galerie Isy Brachot, Brüssel-Paris.
(Abb. in: ebd., S. 123)
- Abb. 13:** Richard Hamilton, „Just what it is that makes today homes so different, so appealing?“, 1956, Collage auf Papier, 26x25 cm, Kunsthalle Tübingen, Slg. Prof. Dr. Georg Zundel.
(Abb., in: Livingstone, Marco (Hrsg.), Pop Art. München 1992, Tafel 101.)
- Abb. 14:** Roy Lichtenstein, „Takka takka“, 1962,
(Abb. in: Kolberg, Gerhard, Pop Art. Köln 1988, S. 48.)
- Abb. 15:** Roy Lichtenstein, „M-Maybe (A Girl's Picture)“, 1965, Magna auf Leinwand, 152 x 152 cm, Museum Ludwig, Stiftung Ludwig, Köln.
(Abb. in: Livingstone, a.a.O., Abb. 22.)
- Abb. 16:** Andy Warhol, „Campbell's Soup Cans“, 1962, Kunstharz auf Leinwand, 32 Tafeln, jew. 50,8 x 40,6 cm, Slg. Irving Blum, New York.
(Abb. in: Varnedoe/Gopnik, a.a.O., Abb. 174.)
- Abb. 17:** Tomas Schmit, „Schreibmaschinengedicht“, 1964, Bleistift, collagierte Schreibmaschinenbuchstaben/Papier, 29,7 x 21 cm, Staatsgalerie Stuttgart, Archiv Sohm, Stuttgart.

(Abb. in: Louis, Eleonora/Stooss, Toni (Hrsg.), Die Sprache der Kunst. Die Beziehung von Bild und Text in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Wien 1993, Abb. 148.)

Abb. 18 a-f: Joseph Beuys, „Das Kapital Raum 1970-1977“, Environment, Aufstellung seit 1984 in den Hallen für neue Kunst, Schaffhausen.

(Abb. in: Kramer, Mario, Joseph Beuys. „Das Kapital Raum 1970-1977“, Heidelberg 1991, Abb. 44-85.)

Abb. 19 a-d: John Baldessari, Vier der „The Commissioned Paintings“, 1969, Acryl auf Leinwand, 150,5 x 115,6 cm, Privatslg.

(Abb. in: Godfrey, Tony, Conceptual Art. London 1998, Abb. 85.)

Abb. 20: Joseph Kosuth, „Missing“, 1980, Fototext, 98 x 124 cm, Slg. Marzona.

(Abb. In: Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hrsg.), Die Sammlung Marzona. Concept Art, Minimal Art, Concept Art, Land Art., Ausst.kat. Wien 1995, S. 139.)

Abb. 21: Robert Rauschenberg, Part aus den „Current-Collagen“, 1970, 28 Zeitungs- und Fotocollagen, Transferdruck, Gouache, jew. 76,2 x 76,2 cm, Besitz des Künstlers.

(Abb. in: Robert Rauschenberg. Werke 1950-1980, Ausst.kat. Berlin 1980, S. 98.)

Abb. 22 a,b: „Wager“, 1957-59, Öl und Assemblage auf Leinwand, vierteilig, 206 x 376 cm, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.

(Abb. in Zweite, Armin (Hrsg.), Robert Rauschenberg. Ausst.kat. Düsseldorf 1994, Köln 1994, Abb. 1.)

Abb. 23: Cy Twombly, „Apollo“, Kreide, Zeichenkohle, Bleistift auf Papier, 150,7x133,8 cm, Slg. Cy Twombly, Rom.

(Abb. in: Cy Twombly. Ausst.kat. Baden-Baden 1984, Abb. 36.)

Abb. 24: Cy Twombly, „Venus“, Kreide, Zeichenkohle, Bleistift auf Papier, 150,7x137 cm, Slg. Cy Twombly, Rom.

(Abb. ebd., Abb.37.)

Abb. 25: Antoni Tàpies, „Der Geist Kataloniens“, 1971, Mischtechnik auf Holz, 200 x 270 cm, Galerie Maeght, Paris.

(Abb. in: Corredor-Matheos, J., Antoni Tàpies. Materia, Signo, Espíritu, Barcelona 1992, Abb. 1.)

Abb. 26: Anselm Kiefer, „Siegfried vergisst Brünhilde“, 1975, 130 x 150 cm, Öl auf Leinwand, Slg. Richard Anderson, Connecticut, U.S.A.

(Abb. in: Cacciari, Massimo/Celant, Germano, Anselm Kiefer. Mailand 1997, S. 151.)

Abb. 27: A.R. Penck, „Standart - Theorie“, 1973, Kunstharz auf Leinwand, 280 x 285 cm, Köln, Privatbesitz.

(Abb. in: Cladders, Johannes (Hrsg.), A.R. Penck. La Biennale di Venezia `84, Ausst.kat. Venedig 1984, Düsseldorf 1984, o.A.)

Abb. 28: Jörg Immendorff, „Hört auf zu malen“, 1966, Kunstharz auf Leinwand, 135 x 135 cm, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven.

(Abb. in: Immendorff. Ausst.kat. Zürich 1983/84, 1983, vorderes Deckblatt.)

Abb. 29: Jean-Michel Basquiat, „Big Shoes“, 1983, Acryl, Ölstift und Papier, Collage auf Leinwand, 84 x 84 inc., Roger Pailhas-Slg., Paris.

(Abb. in: Galerie Enrico Navarra (Hrsg.), Jean-Michel Basquiat. Paris 1996 (= Bd. 1), Abb. 1.)

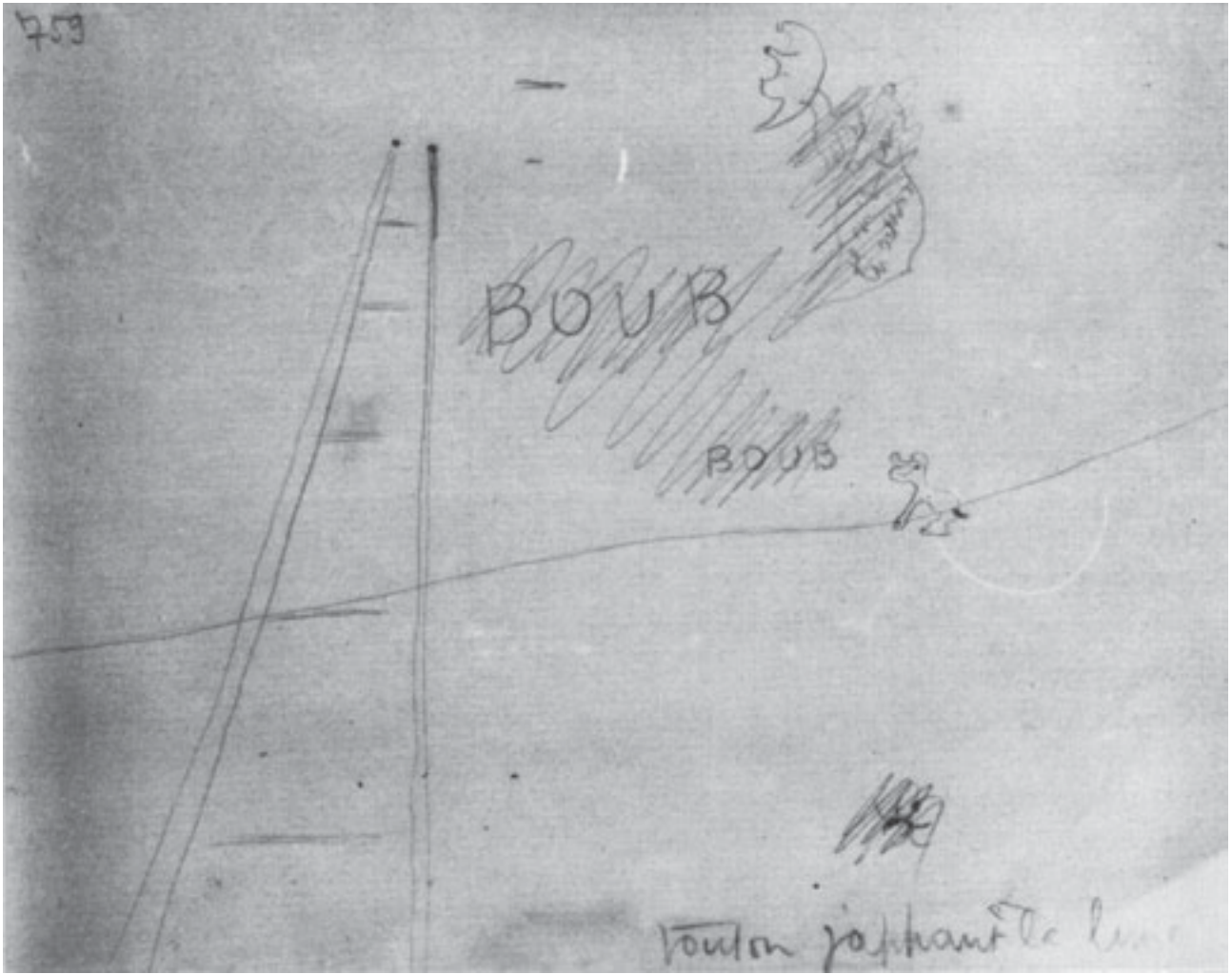


Abb. 1



Abb. 2



Abb. 3

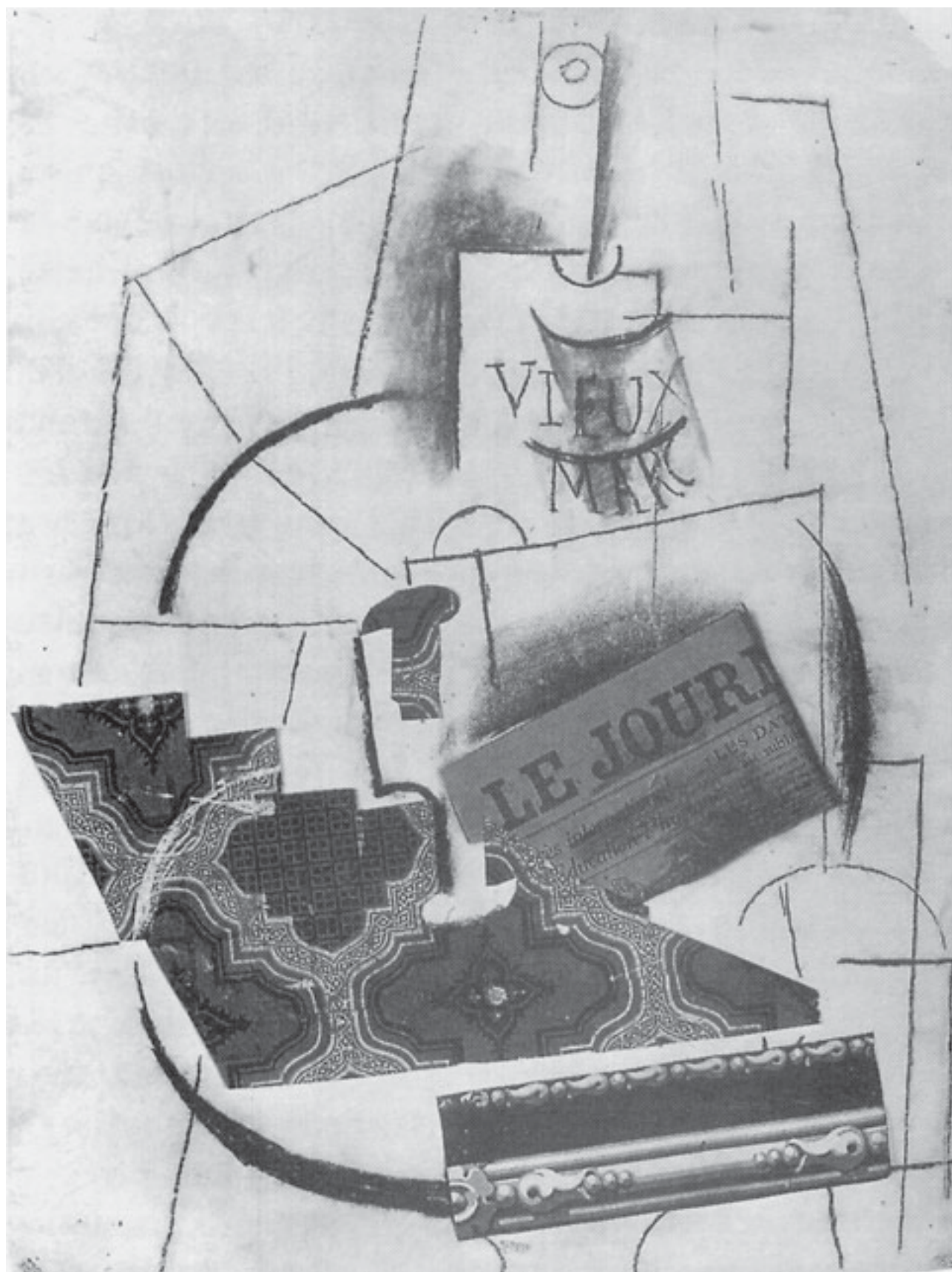


Abb. 4



Abb. 5

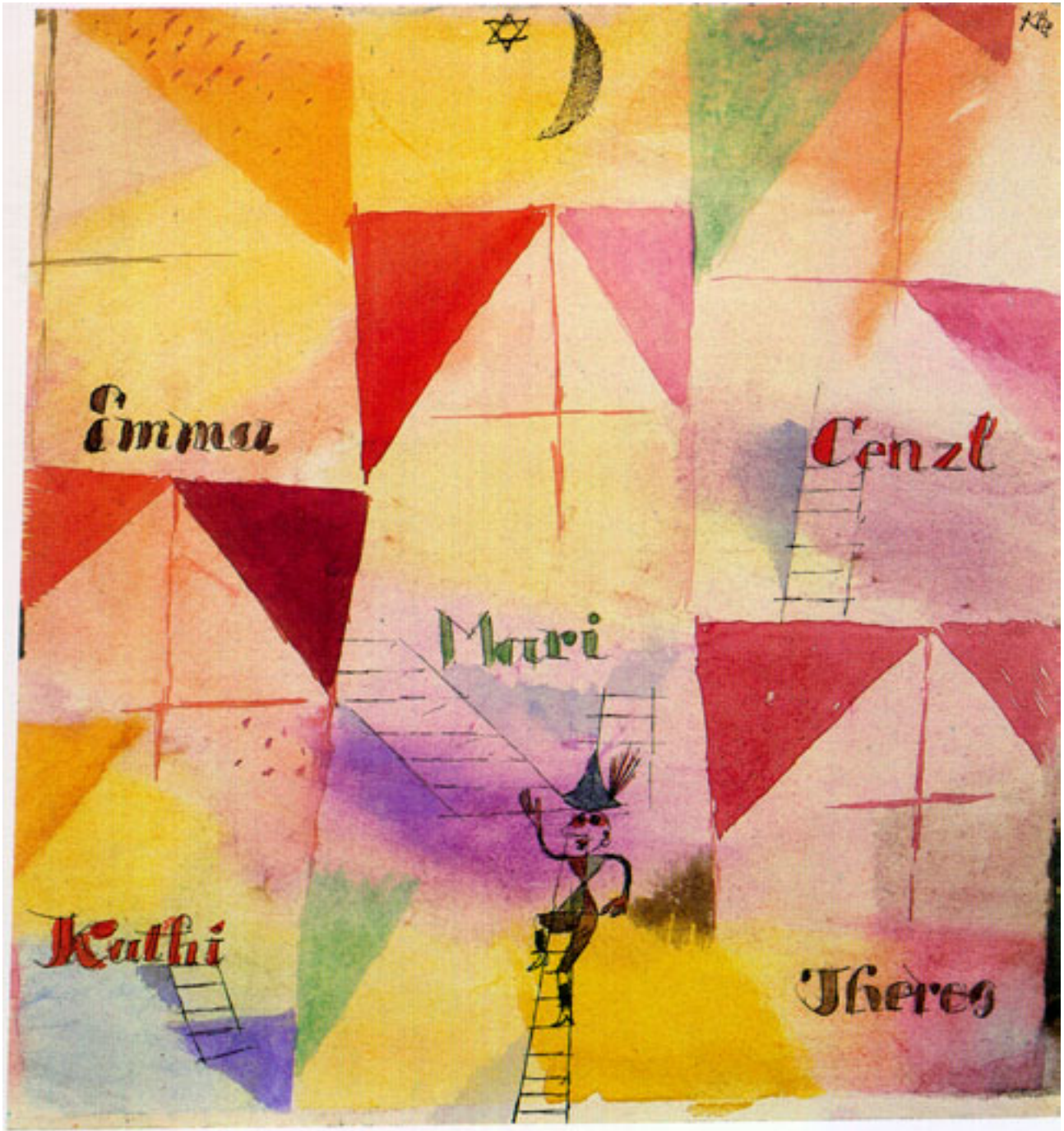


Abb. 6



Abb. 7

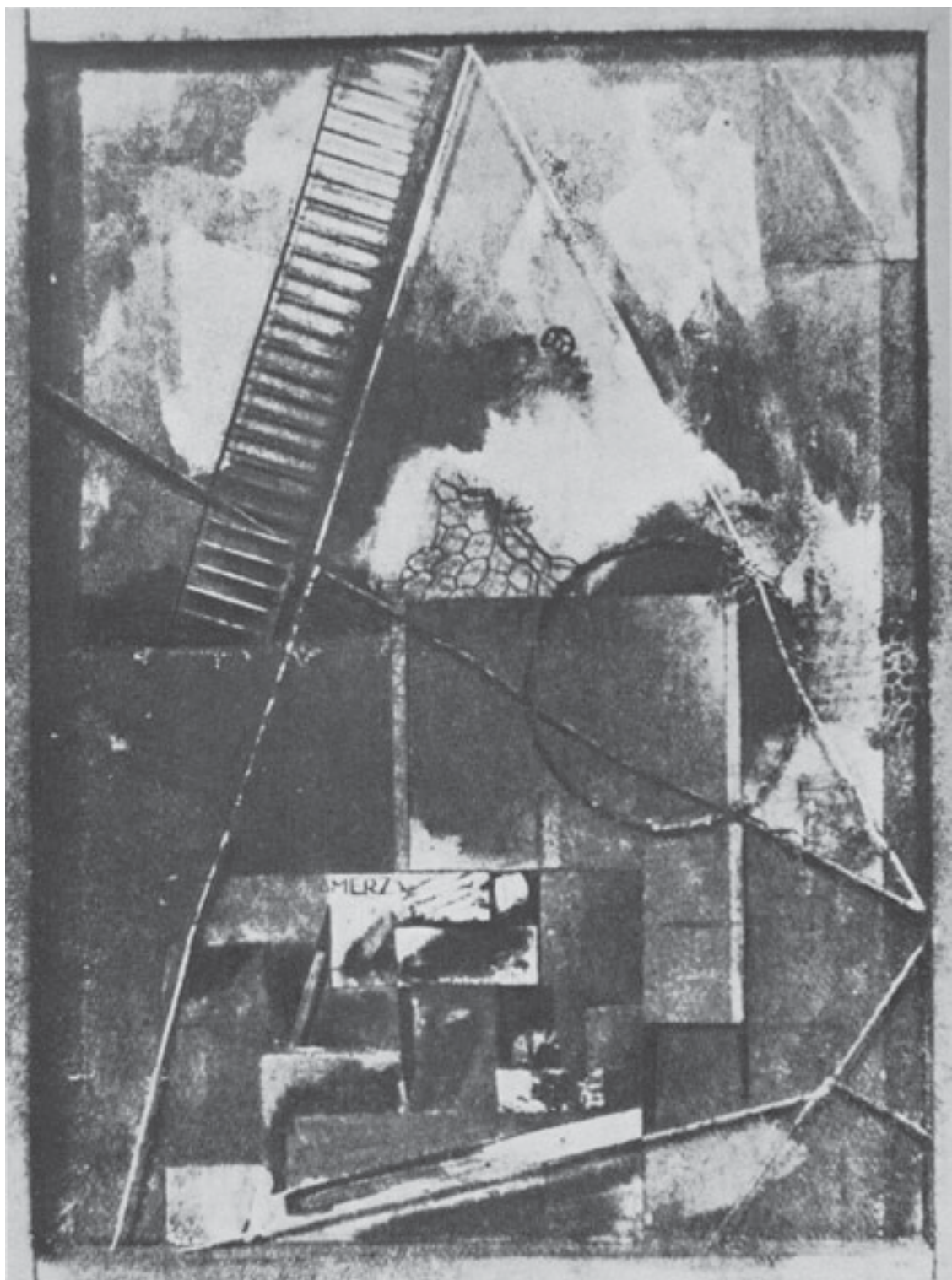


Abb. 8



Abb. 9



Abb. 10



Abb. 11



Abb. 12



Abb. 13

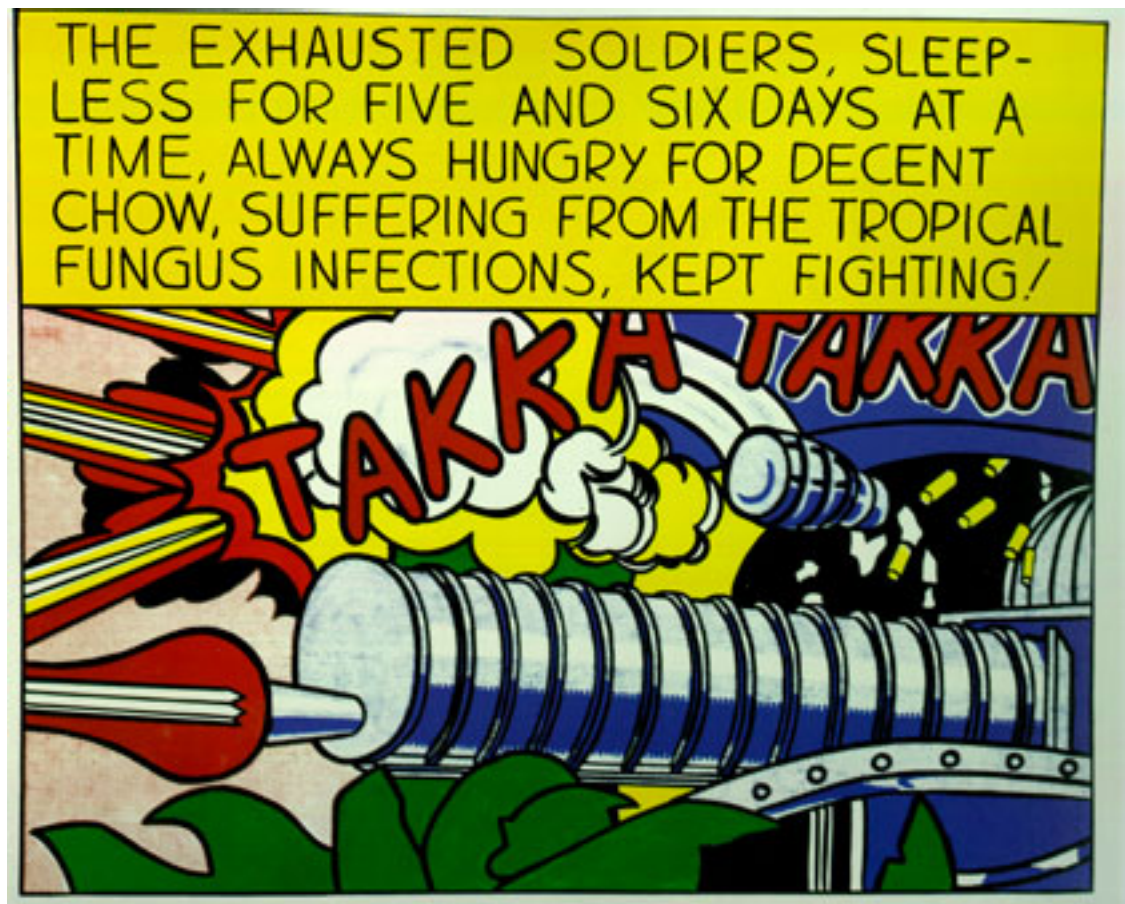


Abb. 14



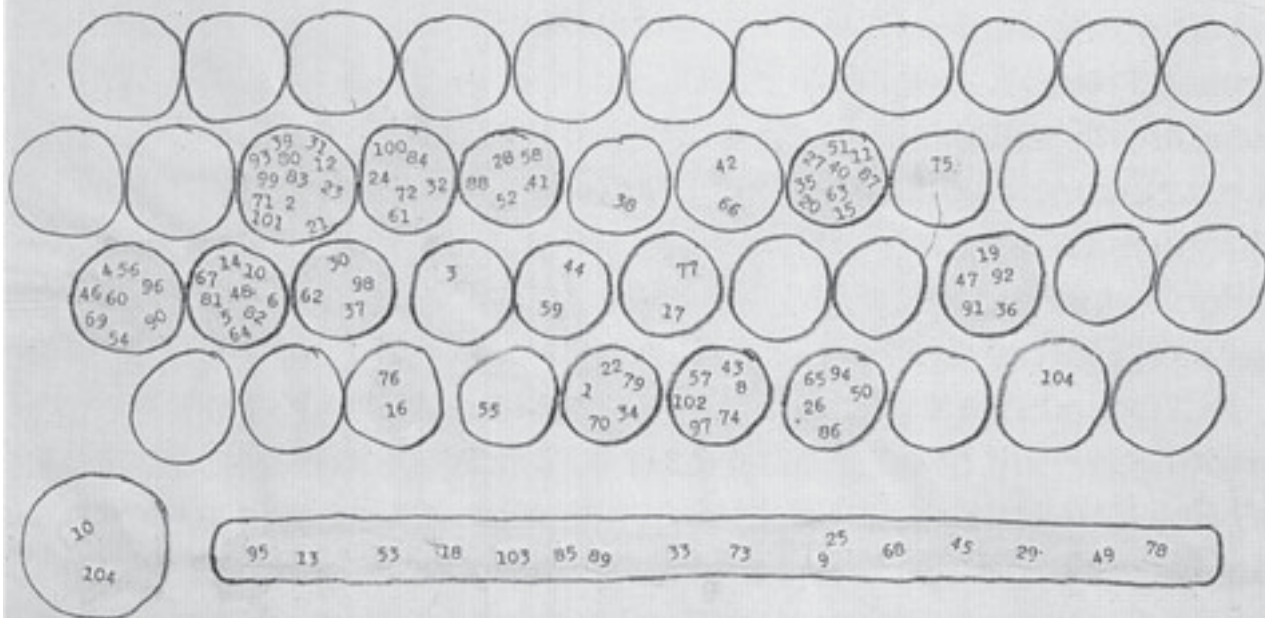
Abb. 15



Abb. 16

SCHREIBMASCHINENGEDICHT

thomas schmit 64



NUMMERN BEZEICHNEN REIHENFOLGE!

Abb. 17



Abb. 18 a,b,c (Tafeln A,B und D)



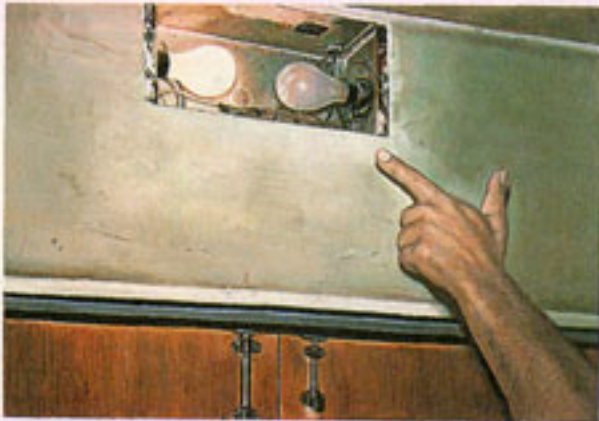
Abb. 18 d
(Wandtafeln 1-18)



Abb. 18 e
(Wandtafeln 19-35)



Abb. 18 f (Wandtafel 33)



A PAINTING BY DANTE GUIDO

Abb. 19 a,



A PAINTING BY PATRICK X. NIDORF O.S.A.

Abb. 19 b



A PAINTING BY NANCY CONGER

Abb. 19 c



A PAINTING BY PAT PERDUE

Abb. 19 d

Missing: some parts are assembled here, suggesting a construction which speaks of other constructions, also partly assembled here. What this work is not can be found among them. To begin with we could interrupt this space (as we have, here, between other works) with fragments which tell parts of a tale exterior to the tale of which they have long since become part (like this, which celebrates, denies, and reconstructs). Among these sets of erasures, a list: *Nebuchadnezzar, Ninevah, Bethulia, water, Israelites, Babylonians, 'going out at night to pray', fourth day, wine, sword, 'smote twice', head, defeat*. Yet, the tale this work tells is not to be found here. What is hidden here is a missing part, that temporary situation which is its permanent feature, crossed-off in the process of making new lists, as assembled here.



Abb. 21



Abb. 22 a



Abb. 22 b

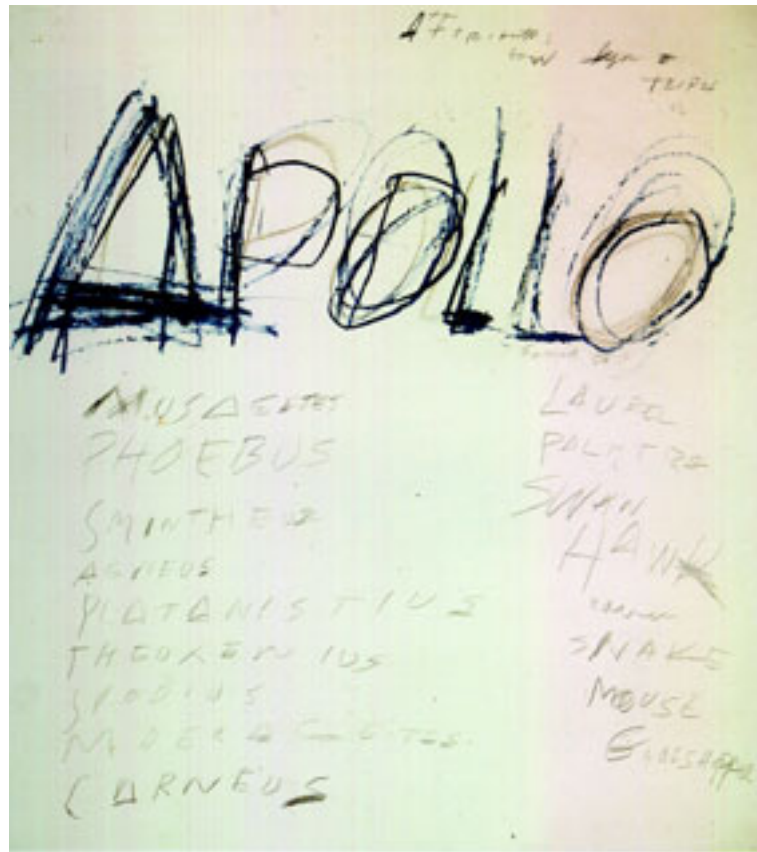


Abb. 23



Abb. 24



Abb. 25.



Abb. 26



Abb. 27



Abb. 28



Abb. 29